

**Identities in Flux:
A Self-Representation Photographic and the Practical Case of Instagram**

Ana Sofia Pereira Caldeira

**Dissertação
Mestrado em Antropologia – Culturas Visuais**

Julho de 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia, especialização em Culturas Visuais, realizada sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Margarida Medeiros

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Prof.^a Doutora Margarida Medeiros pela sua disponibilidade para me orientar no presente trabalho, por todo o apoio teórico e prático disponibilizado ao longo do desenvolvimento desta dissertação, assim como por todos os conhecimentos que partilhou nas suas disciplinas ao longo de todo o mestrado e que me incentivaram à escolha desta temática

Ao Carlos Sol, cujo apoio na análise de dados foi precioso e sem o qual não conseguiria ter alcançado um conhecimento tão aprofundado das práticas fotográficas no Instagram.

Ao André Sousa, por todo o apoio que me deu desde as fases mais iniciais deste longo processo de trabalho, pelas incansáveis sugestões e constante disponibilidade para debate e revisões incontáveis da dissertação.

A todos aqueles cuja produção fotográfica e a sua generosa partilha no Instagram inspirou e permitiu a existência desta investigação.

Finalmente, a todos os amigos e família que durante o último ano ouviram vezes sem conta as minhas divagações teóricas e cujo *feedback* ajudou a moldar o presente trabalho.

Identidades em Fluxo: A Auto-Representação Fotográfica e o Caso Prático do Instagram

Ana Sofia Pereira Caldeira

RESUMO

A fotografia tem sido utilizada desde a sua génese como uma ferramenta performativa para a auto-representação identitária, servindo para criar reflexivamente uma imagem idealizada do *self*, através de mecanismos retóricos que lhe são próprios. Seja através da representação directa ou não, a fotografia quando em contextos comunicacionais e narrativos oferece sempre uma construção identitária do criador destas imagens, ao tornar visível as suas escolhas de estilo de vida.

A memória desempenha também um importante papel nas práticas fotográficas, permitindo que estas imagens inertes participem na criação de narrativas pessoais e salvando das incertezas da mente humana os momentos fugazes da nossa existência. Visto como mais objectiva, a fotografia funciona prova de algo ou da existência de alguém, parecendo residir nesta capacidade apodítica o seu maior valor, a despeito do seu inevitável enviesamento ideológico.

A fotografia é também forçosamente um artefacto social, obedecendo a regras e convenções que lhe são implícitas e que moldam-na, assim como à leitura que os outros farão dela.

Com a introdução da fotografia digital estas práticas massificaram-se e tornaram-se mais baratas, portáteis e integradas no dia-a-dia, notando-se uma aceleração quer na criação quer na visualização de imagens e uma maior abertura para a experimentação, aceitando o mundano e o banal como possíveis objectos de interesse e dando-lhes um destaque até então impensável.

As novas redes sociais, em especial o Instagram, vieram alargar consideravelmente o número de fotógrafos e expandir as possibilidades da fotografia vernacular, tornando necessário reavaliar estas questões à luz das novas práticas fotográficas que este instaurou.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; digital; auto-representação; identidade; Internet; redes-sociais; Instagram

ABSTRACT

Photography has been used since its inception as a performative tool for self-representation, creating reflexively an idealized self-image through rhetorical mechanisms of its own. Whether it uses direct representation or not, photography, in communicative and narrative contexts, always offers an identity construction of the maker of such images, by making its life style choices visible.

Memory also plays an important role in the photographic practices, allowing this inert images to participate in the creation of personal narratives and saving from the uncertainties of the human mind the fleeting moments of our existence. Believed to be more objective photography thus functions as proof of the existence of something or someone, and this apodictic capability is seen as its biggest value, irregardless of its inevitable ideological bias.

Photography is also a social artifact, obeying implicit rules and conventions that shape it and the readings others make of it.

With the introduction of digital photography this practices suffer a massification and became cheaper, more portable and integrated on the daily life, and both the creation and the visualization of such images became accelerated. Digital also brought growth in experimentalism, accepting the banal and the mundane as possible objects of interest and thus giving them a emphasis until then inconceivable.

The new social networks, specially Instagram, came to substantially extend the number of photographers and expand the possibilities of vernacular photography, making it necessary to re-evaluate this questions in the light of the new photographic practices this technology introduced.

KEYWORDS: photography; digital; self-representation; identity; Internet; social networks; Instagram

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo 1) O Aspecto Performativo da Fotografia	4
1.1) Estratégias Representativas Para a Não-Representação Identitária	26
1.2) Fluxo: Reestruturação Contínua do Universo Fotográfico e da Identidade	29
Capítulo 2) Fotografia e Memória	37
2.1) “Pics or It Didn't Happen”: Fotografia Como Prova	43
Capítulo 3) O Carácter Social da Fotografia	58
3.1) A Leitura da Fotografia Pelo “Outro”	65
Capítulo 4) Mudanças na Temporalidade Fotográfica: O Cariz Imediato da Fotografia Digital	72
4.1) Atenuar do Carácter Ritualizado da Fotografia: No Reino do Efêmero, Imediato e Mundano	76
4.2) Engrandecendo o Quotidiano	80
Capítulo 5) O Caso <i>Instagram</i> : A Imagem Fotográfica Como Representação Primária da Identidade	86
Conclusão	114
Referências	118
Anexos A: Lista de Tabelas	i
Anexos B: Análise de Conteúdos // Instagram	vii
Anexos C: Lista de Figuras	x

INTRODUÇÃO:

*Quanto às fotografias, não acredites em tudo o que vês. Sabe como não ver o que é mostrado (e o que se esconde a si mesmo). Sabe como ver além, através e para além destas. Procura pelo negativo no positivo e a imagem latente no coração do negativo. Passa da consciência da imagem para o inconsciente do pensamento. Refaz mais uma vez o caminho interminável do aparato psico-fotográfico, do olho para a memória, da aparência para o irrepresentável. Corta através das camadas e dos estratos como um arqueólogo. Uma fotografia é apenas uma superfície, sem profundidade, mas sobrecarregada com um peso fantástico. Uma fotografia esconde sempre outra, pelo menos uma, quer por baixo de si, por detrás ou em sua volta. Uma questão de biombos: heis onde começa a ficção existente em toda a auto-biografia. (Dubois, 1995, p. 170) **

O ser humano é inerentemente social e possui, como notou Erving Goffman (1956), um *modus vivendi* especificamente moldado para estas interações pessoais, que implica uma dramaturgia identitária e uma criação reflexiva da sua auto-imagem.

Quando surgiu, em 1839, a fotografia foi prontamente reconhecida como uma potencial ferramenta para esta auto-representação identitária. O retrato fotográfico veio amplificar a consciência reflexiva que existia já sobre os processos de criação identitária e incentivar a que o sujeito olhasse atentamente para si mesmo, tomando-se como objecto fotográfico. Possuindo um maior controlo sobre os dispositivos retóricos e podendo facilmente influenciar o resultado final através de escolhas técnicas a fotografia veio simplificar a imemorial busca pela construção de um *self* perfeito, idealizado e cujas características apresentadas são cuidadosamente seleccionadas. Consciente da sua auto-imagem, que na sociedade contemporânea o acompanha constantemente, o indivíduo procura activamente conformar-se com esta imagem-ideal, metamorfoseando-se através da pose na fotografia de si mesmo que deseja ver imortalizada.

Por vezes esta consciência da necessidade de se fazer representar fotograficamente leva a que os indivíduos experienciem sensações de inautenticidade ou de impostura, levando-os a retraírem-se e a que tentem subverter a lógica da representação directa, que assenta nas imagens do rosto e do corpo. Contudo, reconhecendo o facto de que qualquer forma de comunicação implica necessariamente representação identitária, estes indivíduos lançam-se numa inventiva produção fotográfica que procura criar uma imagem do *self* através da *assemblage* de fotografias ilustrativas do seu estilo de vida, dos seus bens de consumo, dos seus *hobbies* e mesmo de representações de fragmentos isolados do seu corpo, na crença de que, com algum interesse dedutivo da parte do espectador, estas imagens sejam suficientes para adequadamente o identificar.

A identidade construída através da fotografia surge assim como flexível e metamorfoseando-se através de um processo contínuo, de um incessante fluxo de produção fotográfica, reafirmação

* Todas as traduções presentes nesta dissertação são da minha responsabilidade, salvo indicação do contrário.

identitária e subsequente reformulação. A cada imagem do *self* suceder-se-há inevitavelmente uma nova imagem, tão velozmente contemplada como foi feita, e que será, também ela, eventualmente esquecida e soterrada sob uma torrente de fotografias que lhe irão suceder.

As práticas fotográficas não podem ser compreendidas sem considerar o seu papel enquanto dispositivo memorial, procurando salvar da passagem do tempo as experiências efémeras e para tal criando um suporte físico para estas memórias, autónomo da mente humana e como tal visto como menos falível. Contudo estas imagens são, por si sós, incapazes de reter o significado dos momentos que registaram e assim, a despeito da desconfiança implícita que existe relativamente à memória, estas necessitam sempre de ser complementadas pelo seu contexto pessoal de modo a poderem formar narrativas memoriais. No entanto o papel desempenhado pelo sujeito no acto fotográfico é frequentemente ignorado e este é visto como um processo mecânico e autónomo e, subsequentemente, objectivo. Vista como livre da experiência subjectiva humana, a fotografia parece oferecer um acesso privilegiado ao real, criando imagens que foram directamente *tocadas* por este. A indexicalidade fotográfica atesta a presença necessária de algo ou alguém aquando do momento da fotografia, conferindo à imagem não só uma forte qualidade apodítica como também grande parte do seu valor sentimental.

A fotografia é sempre criada e experienciada em contextos e dentro de relações sociais específicas e como tal não poderia deixar de ser entendida como um artefacto social, que obedece a regras e convenções que lhe são implícitas. Estas imagens não são nunca totalmente objectivas, sendo simultaneamente moldadas pela ideologia cultural dominante e pelas influências subjectivas que constroem os seus significados, quer no momento da criação fotográfica, quer aquando da sua leitura. Assim, a leitura de uma imagem pelo seu espectador é sempre algo activo, que molda a imagem ao sujeito e que para tal recorre a conhecimentos contextuais que são externos à fotografia propriamente dita, quebrando-se assim a ilusão da fotografia enquanto algo simples e objectivo e reconhecendo-a como uma dupla construção retórica.

Quando, nas décadas finais do século XX, começaram a ser apresentadas ao público geral as tecnologias fotográficas digitais estas tiveram um impacto tremendo nas suas práticas, vindo expandir as possibilidades da fotografia vernacular. A redução de custos e do espaço necessário para o armazenamento das imagens veio libertar os usos, quebrando algumas das restrições existentes e assim gerando uma maior espontaneidade fotográfica e subsequentemente um aumento do volume de produção. A introdução de câmaras mais pequenas e integradas em dispositivos como telemóveis ou *smartphones* levou também a uma ainda maior massificação da fotografia, aumentando exponencialmente o número de fotógrafos, e inserindo a fotografia no seio do quotidiano, criando assim novas oportunidades fotográficas. A fotografia atenuou o seu carácter ritualizado, relaxando

os cânones fotográficos e expandindo o leque de objectos considerados dignos de serem fotografados, passando a abarcar o mundano e o banal, incentivando assim a uma atitude de maior atenção dedicada ao quotidiano. Estes objectos, outrora ignorados, ganham assim uma redobrada importância, simplesmente por terem sido alvo da atenção fotográfica.

Com a introdução do Instagram em 2010 o número de fotógrafos e a intensidade da sua produção imagética sofreu mais uma vez um crescimento significativo, pelo que a aplicação contava em Maio de 2014 com o impressionante número de cerca de 200 milhões de utilizadores activos e uma produção média de 60 milhões de imagens diárias, segundo o site oficial da aplicação. O Instagram lançou uma nova vaga de interesse fotográfico, gerando novos usos para esta tecnologia quase bi-centenária, e como tal tornou-se relevante a re-avaliação destas questões teóricas e a sua confrontação com este novo paradigma. Tal pretende ser o propósito desta dissertação, confrontando uma análise empírica de uma pequena amostragem de utilizadores desta rede social e da sua produção imagética com uma extensiva base teórica, procurando assim perceber quais as continuidades e as rupturas que se verificaram nesta *praxis* fotográfica contemporânea em relação aos já bem estudados usos da fotografia tradicional.

1) O Aspecto Performativo da Fotografia

Só podemos iniciar verdadeiramente uma reflexão válida sobre as questões da identidade pessoal e do *self* quando aceitamos como premissa base a ideia de que as noções de “pessoa” e de “*self*” não são biologicamente definidas mas sim categorias da mente humana. Esta ideia foi articulada já em 1938 por Marcel Mauss, numa palestra onde defendeu que a estrutura da personalidade individual, que experienciamos como um facto fundamental da vida, é na verdade dependente de uma história concreta e de condições subjectivas de existência. (Donald, 1996/2003, p. 176)

O *self* deixa de ser visto, então, como uma entidade passiva e totalmente dependente de circunstâncias externas e a auto-identidade passa a ser encarada como forjada directamente pelos próprios indivíduos (Giddens, 1991/2001, p. 1 e 2). Cada pessoa é o seu próprio autor, inventando-se a si mesmo, criando-se e recriando-se nos seus projectos, no seu trabalho, na sua família (Agger, 2004, p, 109), enfim, no seu quotidiano.

Esta noção de identidade pessoal enquanto performance de nós mesmos é ancestral, presente já na Roma Antiga no significado originário da palavra *persona*:

Não é provavelmente um mero acidente histórico o facto da palavra pessoa, no seu significado primário, ser uma máscara. É antes o reconhecimento do facto que toda a gente está constantemente e em qualquer lugar, mais ou menos conscientemente, a desempenhar um papel ... É nestes papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nestes papéis que nos conhecemos a nós mesmo. / De certo modo, e na medida em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos por viver de acordo – esta máscara é o nosso self mais verdadeiro, o self que gostaríamos de ser. No fim de contas, a nossa concepção do nosso papel torna-se uma segunda natureza e uma parte integral da nossa personalidade. Nós vimos ao mundo como indivíduos, alcançamos carácter, e tornamo-nos pessoas. (Ezra Park apud Goffman, 1956, p. 11 e 12)

A fantasia é assim aceite como fundamental para a criação da identidade, aquilo que as pessoas imaginam ser e aquilo que estas querem que os outros pensem que são é parte integral do seu *self* (Martins, 2008, p. 47). Esta “máscara” não visa esconder a verdadeira identidade dos seus utilizadores, mas sim exteriorizá-la, declarar quem e o quê estes são, tornando possível o discurso público (Donald, 1996/2003, p. 177).

A fusão entre realidade e ficção, anteriormente considerada um dos traços do delírio psicótico, é hoje um elemento central do *self* na modernidade, figurando em qualquer representação deste (Medeiros, 2000, p. 118), mas poderíamos ainda assim reconhecer as origens deste fenómeno nas teorias psicanalíticas de Freud.

Em 1914, no seu artigo “Sobre a Introdução do Conceito de Narcisismo”, Freud introduz a noção de *ego ideal*, uma construção interna que possui todas as perfeições valiosas e contra o qual o indivíduo compara e mede constantemente o seu *ego real*. O indivíduo procura, através deste ego ideal, recuperar a perfeição narcisística de que gozou na infância, transladando para o ego ideal todo o seu amor-próprio e incentivando à repressão do ego real. Responsável por velar pela coerência do ego ideal e por assegurar a continuidade da satisfação narcisística proveniente deste, para isso monitorizando constantemente e mantendo sob controlo o ego real, está a chamada *consciência moral*. É a existência deste auto-controlo constante que permite compreender os delírios de “ser notado” [*Beachtungswahn*] (Freud, 1914/1975, p. 90-92).

Podemos encarar a noção de um *self* público como uma projecção externalizada deste ego ideal, que é visto não como uma criação pura e dura, mas como uma versão “retocada” de nós mesmos (Stern, 2008, p. 106). Este *self* público é mobilizado quando na presença de outros. O indivíduo acentua dramaticamente certos aspectos da sua personalidade, que poderiam de outro modo passar despercebidos, para assim exprimir a imagem desejada de si mesmo e tornar a a sua performance significativa para quem a observa (Goffman, 1956, p. 19 e 20). As actividades ou factos que são incompatíveis com esta versão idealizada que o indivíduo tenta transmitir tendem a ser escondidos ou a sua importância minorizada (Goffman, 1956, p. 30).

Sob esta auto-vigilância constante da consciência moral, o indivíduo constrói activamente, adopta e enfatiza, o seu temperamento e personalidade dominantes.

Doravante, enquanto continuarmos sob o feitiço deste auto-conhecimento, não meramente vivemos mas representamos; compomos e desempenhamos a personagem que escolhemos, de modo deliberado, defendemos e idealizamos as nossas paixões, eloquentemente encorajamos a nós mesmos para sermos o que somos, devoto ou desdenhoso ou descuidado ou austero; monologamos (perante uma audiência imaginária) e envolvemo-nos graciosamente no manto do nosso inalienável papel. (...) Quanto maiores as dificuldades maior o nosso zelo. Sob os nossos princípios anunciados e a nossa linguagem empenhada devemos assiduamente esconder todas as irregularidades dos nossos humores e conduta, e isto sem qualquer hipocrisia, pois o nosso carácter deliberado é mais verdadeiramente nós mesmos do que o é o fluxo involuntário dos nossos sonhos. (Santayana apud Goffman, 1956, p. 36 e 37)

Existe toda uma panóplia de gestos involuntários, que podem ocorrer dentro das mais variadas performances identitárias, passíveis de pôr em risco a ideia idealizada que está a ser transmitida, por serem de tal modo incompatíveis com esta (Goffman, 1956, p. 34). O indivíduo deve então desenvolver uma “disciplina dramaturgic”, que implica a capacidade de lembrar-se do papel que

está presentemente a desempenhar, de modo a não cometer *faux pas* na sua performance e a não expor involuntariamente os seus segredos (Goffman, 1956, p. 137).

Para manter a coerência da imagem apresentada é necessária prudência, o que leva a que muitas vezes o indivíduo interiorize de tal modo o seu papel que opte por mantê-lo mesmo em privado. Mesmo não acreditando pessoalmente nestes standards de comportamento, uma crença, muitas vezes inconsciente, na presença de uma audiência invisível, que punirá qualquer desvio destes, é suficiente para forçar o indivíduo a conformar-se com estes standards em privado. Dito de outro modo, o indivíduo torna-se na sua própria audiência imaginária (Goffman, 1956, p. 50).

Estas questões da performatividade da identidade pessoal estabelecem também paralelos com outro importante conceito psicanalítico: o *falso self*, uma expressão cunhada nos anos 60 por Donald W. Winnicott para designar um distúrbio de personalidade, usualmente originado na infância, que leva à criação de um eu inautêntico, uma vida ilusória, que pode mesmo culminar numa patologia esquizóide (Plon e Roudinesco, 1997/1998, p. 699). O *falso self*, conceito retomado por Heinz Kohut em 1972, é, de certo modo, descendente do já discutido ego ideal freudiano. Este implica uma divisão interior do sujeito para criar uma “personalidade de fachada”, que defende do contacto directo e ameaçador uma outra personalidade interior, a “verdadeira” personalidade, vista como não-apresentável (Medeiros, 2000, p. 96). O *falso self* tem assim uma natureza protectora e defensiva, visando esconder o *Self Verdadeiro*, seja ele o que for (Winnicott, 1965, p. 142).

A adoção consistente de um *falso self* no quotidiano pode ser levado a um extremo no qual os observadores passam a tomá-lo pela “pessoal real”, embora nas relações inter-pessoais mais próximas as lacunas do *falso self* rapidamente se tornem perceptíveis (Winnicott, 1965, p. 142 e 143). Estas lacunas são sentidas até pelo próprio sujeito que criou o *falso self*, talvez especialmente por este, resultando muitas vezes em sentimentos de irrealidade ou futilidade (Winnicott, 1965, p. 148), que nem sempre conseguem ser articulados.

Vagos sentimentos de não ser real, de fraudulência, de não estar totalmente vivo, etc., estão pré-conscientemente presentes mas o analisado parece ou completamente inconsciente da presença deste distúrbio, ou está vaga e obscuramente consciente, ou aprendeu a encobri-lo – não apenas perante o mundo mas também para ele mesmo. (Kohut, 1971/1989, p. 209)

O conceito de *falso self* não é relevante apenas no âmbito das patologias psíquicas, tendo manifestações comuns no desenvolvimento normal de qualquer pessoa sob a forma de uma postura social que é maleável consoante os contextos sociais onde se insere, capaz de se adaptar (Winnicott, 1965, p. 150). O *falso self* parece então estabelecer uma relação entre o mundo exterior e a identidade do sujeito, mediando a relação destes através da utilização crescente de dispositivos de auto-representação e da cada vez maior interacção entre realidade e ficção (Medeiros, 2000, p. 118).

A importância dada à imagem idealizada de cada indivíduo é consequência da inevitável socialização humana, da consciência de que somos vistos por outros: «Logo após sermos capazes de ver, tornamo-nos conscientes de que também podemos ser vistos.» (Berger, 1972a, p. 9)

O interesse que dedicamos ao nosso rosto, corpo ou vestuário, e as reações de agrado ou desagrado que desenvolvemos em relação a estes são dependentes da nossa concepção imaginária de como outra pessoa nos poderá perceber. Charles H. Cooley, no seu livro *Human Nature and the Social Order* (1902, p. 152) identificou os três principais elementos para a criação de uma auto-imagem pessoal, sendo estes: a imaginação de como aparentamos perante outra pessoa; a imaginação do julgamento que o outro exercerá sobre essa aparência; e um sentimento pessoal, como orgulho ou vergonha, em relação a essa mesma aparência. Quando levamos em conta apenas a comparação do *self* com a imagem apresentada por um espelho torna-se fácil esquecer esse segundo elemento, o julgamento imaginado, que na verdade é bastante essencial, pois aquilo que gera no indivíduo os sentimentos de vaidade ou mortificação não é a mera reflexão mecânica da sua imagem, mas sim um sentimento incutido pelo efeito imaginário que esta imagem poderá ter sobre a mente de outra pessoa.

A imagem mental que criamos de nós mesmos é tão dependente da nossa reflexão vista em espelhos como das opiniões, verbais e não-verbais, que recebemos de outros. Este *feedback* indica como devemos aparentar, comportar-se, expressar-se, etc., e é do cruzamento de várias opiniões que o sujeito começa a reconstruir a sua identidade (Dennett e Spence, 2001, p. 33). São os juízos dos outros – a influência crítica dos pais, do sistema de educação, da opinião pública – que incitam desde cedo à formação de um ego ideal (Freud, 1914/1975, p. 92).

Obviamente que o indivíduo recorre aos mesmos “materiais” a partir dos quais os outros construíram já a sua identificação social e pessoal para criar a sua auto-imagem, mas ele possui sobre estes elementos um maior controlo e uma maior liberdade, permitindo-o moldar a imagem desejada (Goffman, 1963/1990, p. 130).

Dotado de maior controlo sobre a criação e performance identitária, o indivíduo deve estar constantemente preparado para interagir com outros e para ajustar o seu comportamento e aparência de acordo com as exigências do cenário ou local onde se encontra. O *self* aparenta assim algo essencialmente fragmentado (Giddens, 1991/2001, p. 93).

As enormes discrepâncias entre o *self-enquanto-humano*, sujeito a impulsos momentâneos e a mudanças constantes de humor, e o *self social*, que deve manter coerência expressiva independentemente de todas as mudanças, tornam-se dolorosamente claras (Goffman, 1956, p. 36). Mas esta ideia de que uma pessoa pode ter apenas um *self*, uma biografia, assenta nas leis da física, da unicidade do corpo, e não nas leis da sociedade (Goffman, 1963/1990, p. 81). Num contexto

social o *self* é sempre múltiplo, pois aquilo a que comumente chamamos “liberdade para ser nós mesmos” é na verdade a liberdade para se metamorfosear, para se tornar alguém (ou algo) diferente (Bolter e Grusin, 2000, p. 247).

A construção identitária dá-se então através de um processo análogo à *bricolage* – experimentando, improvisando, juntando elementos contrastantes, ou mesmo contraditórios, criando ou modificando o seu significado para melhor se adequar ao contexto em que se encontra. Os *media*, hoje digitais, oferecem ferramentas e criam possibilidades que se adequam perfeitamente a essa *bricolage* (Weber, 2008, p. 43 e 44), a própria Internet, que veio oferecer às pessoas a possibilidade de construir legitimamente um *self* social através da alternância entre muitas personalidades diferentes, tornou-se um elemento cultural que contribui para que encaremos a identidade como multiplicidade. Na nossa sociedade contemporânea as identidades múltiplas já não são vistas, estritamente, como algo marginal ou patológico, pois mais e mais pessoas encaram hoje a identidade como um conjunto variado de papéis que podem ser livremente misturados e conjugados, harmonizados consoante as exigências do momento (Turkle, 1995/1997, p. 263-265).

De modo a impedir que os múltiplos *selves* sociais entrem em conflito entre si, o indivíduo deve comprometer-se, momentânea mas afincadamente, com o papel que está presentemente a desempenhar, escondendo todos os outros papéis que possam chocar com este. Para tal ele recorre à *segregação das audiências*, que assegura que os indivíduos que assistem a uma determinada performance não serão os mesmos que o irão observar quando a desempenhar um papel diferente, num contexto diferente (Goffman, 1956, p. 31). Uma estratégia comum para garantir esta segregação é a demarcação clara de zonas distintas: os *bastidores* onde a performance identitária é preparada, e uma *região dianteira* onde esta é apresentada. O acesso a estas zonas é cuidadosamente controlado de modo a impedir a audiência de presenciar uma performance que não lhes é endereçada (Goffman, 1956, p. 152).

O indivíduo deve também levar em conta as fontes de informação sobre si mesmo exteriores à sua própria performance, devendo adaptá-la consoante a informação que a audiência já possui. Quanto mais informação prévia estes tiverem, menor a possibilidade de que a informação transmitida directamente pela performance afecte dramaticamente a opinião já formada. Por outro lado, quando pouca ou nenhuma informação prévia existe, toda a performance ganha redobrada importância, exigindo um maior cuidado dramático (Goffman, 1956, p. 142 e 143).

Independentemente do cuidado exercido pelo indivíduo na sua tentativa de não comprometer a integridade do papel que está a desempenhar, não existe performance nenhuma que esteja completamente livre do risco de perturbações, apesar da probabilidade de estas ocorrerem e do impacto social que venham a ter variar drasticamente conforme a situação: «A vida pode não ser um

grande risco, mas a interacção é.» (Goffman, 1956, p. 156)

A ideia de identidade implica inevitavelmente a construção de fronteiras, a exaltação da diferença necessária entre o *self* e o outro. Essa diferenciação é atingida recorrendo a marcas identitárias que compõem cada história de vida, que se conjugam para criar um registo social, uma biografia, distinta da de todos os outros (Goffman, 1963/1990, p. 74 e 75). O processo de criação e confirmação identitária é então uma tentativa de escapar à incerteza, pois um sentimento estável de auto-identidade implica sempre uma certa segurança ontológica, uma aceitação da realidade das coisas e dos outros (Giddens, 1991/2001, p. 51).

A noção de identidade do *self*, sendo algo rotineiramente criado, pressupõe sempre a existência de uma *consciência reflexiva*, que ajuda a sustentar as suas actividades (Giddens, 1991/2001, p. 48 e 49). A reflexividade típica da modernidade estende-se até ao próprio *self*, que se torna também ele um *processo reflexivo*. Até então as reorganizações psíquicas geradas pelas transições nas vidas dos indivíduos ocorriam, por norma, no contexto de momentos ritualizados comuns nas culturas tradicionais e permaneciam assim relativamente constantes a nível colectivo. Mas hoje, na ordem pós-tradicional, o *self* passou a ser construído e explorado através de processos reflexivos que se situam na fronteira entre a mudança pessoal e a mudança social (Giddens, 1991/2001, p. 29 e 30). Para Edgar Morin (1973/1988, p. 132), a consciência de si mesmo pressupõe então reflexividade, por ser uma actividade paradoxal que implica o sujeito “olhar-se” a si mesmo, tornando-se o seu próprio objecto de análise, num esforço simultaneamente subjectivo, marcado pela presença do eu individual, e objectivo, esforçando-se por analisar objectivamente não só o mundo exterior mas também o eu subjectivo:

Com o mim, eu desenvolve-se o epicentro da hipercomplexidade cerebral (sendo o próprio cérebro o epicentro do complexo antropológico policêntrico). A consciência é o fenómeno em que o conhecimento procura conhecer-se, em que a actividade do espírito se torna objecto da actividade do espírito, em que a relação entre o eu e as coisas é concebida como englobando o eu e as coisas, em que o sujeito se toma por objecto sem deixar de se saber e de se sentir sujeito, em que ele adivinha, descobre, a zona de incerteza e de ambiguidade entre o espírito e o mundo, o imaginário e o real, e interroga essa incerteza no pensamento e na acção. (Morin, 1973/1988, p. 179)

A reflexividade do *self* é não só um processo enraizado nas profundidades do intelecto humano, é também um processo contínuo. O indivíduo é regularmente incentivado a levar a cabo uma auto-interrogação sobre as suas acções, presentes e futuras (Giddens, 1991/2001, p. 70). A consciência reflexiva monitoriza todas as actividades quotidianas, sendo uma componente intrínseca da modernidade e característica de toda a acção humana. Esta constante monitorização

reflexiva, própria do acto de fazer, tem sempre características discursivas: se lhe for pedido, qualquer indivíduo é, por norma, capaz de oferecer uma interpretação sobre a natureza e razões do seu presente comportamento (Giddens, 1991/2001, p. 33).

Mas é necessário não cair na tentação de tomar como garantida e omnipresente a consciência deste carácter reflexivo do *self*. As tentativas várias de descrever e analisar o *self* social, e os processos mentais que este emprega, inevitavelmente fazem-no aparentar como sendo mais auto-consciente do que este normalmente é. Na maioria dos casos os sujeitos não estão cientes de nenhuma performance intencional da sua parte, sendo esta meramente um impulso subconsciente (Cooley, 1902, p. 178). Apesar de constantemente envolvidos na criação de auto-biografias, tal não implica necessariamente auto-revelação (Hirsch, 1997, p. 149).

No decorrer natural das suas actividades quotidianas, os sujeitos tendem a não questionar os parâmetros existenciais destas. As suas actividades encontram-se sustentadas e fundamentadas pelas convenções sociais em vigor, gerando uma aceitação tácita da identidade – própria, de outros e mesmo de objectos (Giddens, 1991/2001, p. 35). Um manto de habituação cobre as nossas actividades quotidianas, os nossos rituais de trabalho, vestuário, socialização, etc. - que em culturas distintas são atentamente estudados como dados etnográficos. Estas actividades parecem tão naturais que deixam de ser notadas, sendo simplesmente aceites como inevitáveis (Burgin, 1997, p. 76).

Na sociedade pós-moderna o indivíduo vive constantemente rodeado pelos mais variados tipos de “espelhos”, onde procura descobrir um *self* perfeito e socialmente apreciado, tentando constantemente corresponder aos standards de beleza e popularidade através do consumo de diversos bens e serviços (Giddens, 1991/2001, p. 159). É nestes espelhos que procuramos confirmação da nossa capacidade de impressionar os outros, enquanto simultaneamente tentamos encontrar imperfeições que possam perturbar a imagem de nós mesmos que nos esforçamos por projectar (Lasch, 1979/1991, p. 92).

Muitas pessoas são de tal modo impactadas pela constante presença da sua própria imagem que sucumbem à tarefa sisífica de tentar viver de acordo com esta, dando a impressão de estarem constantemente a desempenhar um papel, a viver um drama do qual são a personagem principal (Cooley, 1902, p. 367 e 368).

Numa sociedade em que a auto-imagem tem cada vez mais importância e uma presença mais ubíqua, as ideias que John Berger (1972a, p. 45 - 47) aplicava à auto-representação da mulher parecem agora adequadamente estenderem-se também aos homens. O indivíduo revela-se agora como essencialmente dividido em dois, sendo simultaneamente o *observador* e o *observado*, devendo estar constantemente ciente da sua própria imagem. No papel de observador deve

incessantemente monitorizar a sua actividade, visando controlar como aparentará perante outros. O modo como o sujeito aparenta pode, muitas vezes, determinar o modo como este será tratado, pelo que exercer controlo sobre a sua própria imagem é adquirir controlo relativo sobre este processo. O esforço para “ser ele mesmo” perde a pouco e pouco importância face à possibilidade de ser apreciado por outra pessoa.

A crescente importância da noção de identidade, e da imagem pessoal, tem vindo a desenvolver-se paralelamente com a ideia de *sociedade de massas*, no sentido teorizado por Marx. A indistinção do *self* no seio da massa, que se sente como apenas mais uma engrenagem num mecanismo maior que ele, veio criar uma obsessão com a distinção, com a personalidade e com a afirmação individual (Medeiros, 2000, p. 77). Com o avanço da tendência para uma estandardização cada vez maior, o indivíduo, em si mesmo, vai perdendo a sua significância, mas a necessidade moral de se afirmar enquanto indivíduo, único e distinto, aumenta (Freund, 1974/1995, p. 142).

As perguntas “Quem sou?” e “Como hei-de viver?” têm hoje de ser respondidas através de decisões diárias sobre aspectos aparentemente triviais, como o que vestir, como comportar-se, o que comer, etc. (Giddens, 1991/2001, p. 13). Com a perda de influência da tradição sobre a vida quotidiana moderna, a noção de *estilo de vida* ganha uma redobrada importância. Estes estilos de vida, que se caracterizam por serem conjuntos de práticas integradas na vida quotidiana, não só satisfazem as necessidades utilitárias do indivíduo, como ajudam a moldar a sua narrativa particular de auto-identidade (Giddens, 1991/2001, p. 75).

A criação e manutenção das narrativas biográficas individuais ocorre no contexto de escolhas de determinados estilos de vida, de entre um grande leque de opções. Todos nós prosseguimos estilos de vida, sendo quase que obrigados a tal: de entre tantas opções não temos outra escolha senão escolher (Giddens, 1991/2001, p. 75). Na sociedade moderna multiplicam-se, na aparência, o número de papéis pessoais a desempenhar, de objectos e de estilos de vida a escolher. Mas tal abundância de possibilidades de escolha é falsa, uma vez que todas estas escolhas concorrem conjuntamente para atrair a adesão dos indivíduos à frivolidade do consumo (Debord, 1967/2012, p. 35 e 36), que promete tornar o indivíduo belo e popular aos olhos da sociedade.

A noção de estilo de vida tende a soar algo trivial, por ser facilmente associada com um consumismo banal, sugerido por vistosas imagens publicitárias. De facto os *media* desempenham um papel central, ao apresentarem constantemente os modos de vida, usualmente dos ricos e famosos, a que as pessoas devem aspirar e tentar emular, sugerindo modelos para a construção de narrativas individuais (Giddens, 1991/2001, p. 182 e 183). Os *media* e a publicidade já não servem apenas para apresentar os bens de consumo e exortar as suas qualidades, mas para criar um novo produto: o consumidor, com um apetite insaciável por novos bens e experiências, experienciando o

consumo como um modo de vida, um fim em si mesmo (Lasch, 1979/1991, p. 72).

Essencial para a divulgação mediática dos estilos de vida a emular é a figura da *vedeta*, que concentra na sua representação espectacular a imagem de um possível papel a desempenhar. A vedeta surge como um objecto de identificação aparente, e existe sob as mais variadas formas de modo a figurar diferentes estilos de vida (Debord, 1967/2012, p. 35). O fascínio actual pelas celebridades, pela vedeta, é uma das características da cultura contemporânea que estabelecem uma conexão com o crescente narcisismo (Lasch, 1979/1991, p. 33).

As escolhas de estilos de vida manifestam-se através de imagens, corporais ou representações autónomas, sejam estas referentes ao nível de controlo exercido sobre o corpo, à escolha de vestuário, à decoração da habitação, etc. Estas imagens exprimem uma identidade pessoal produzida momento-a-momento, e não através de uma imaginária continuidade temporal (Slater, 1995, p. 140). A informação social não é automaticamente perceptível aos olhos dos outros, sendo ao invés transmitida através de símbolos de estatuto que alegam prestígio, honra ou pertença a uma determinada classe social (Goffman, 1963/1990, p. 59). Estes símbolos conjugam-se numa “fachada” pessoal e social, que oferece o contexto para o indivíduo, localizando-o dentro da sociedade e é consoante esta posição que ele será julgado pelos outros (Bate, 2009, p. 78).

No quotidiano as pessoas tentam, consciente ou inconscientemente, influenciar o modo como serão percebidas ao enfatizar alguns destes símbolos de estatuto, enquanto simultaneamente tentam esconder outros que consideram como defeitos (Mendelson e Papacharissi, 2011, p. 252). Elementos chave para este controlo sobre a identidade pessoal incluem o vestuário, joalharia, gastronomia, etc., que oferecem uma ligação relativamente directa com a cultura, ou sub-cultura, com que o indivíduo se identifica (Nir, 2012, p. 11). Alguns destes aspectos da “fachada” pessoal possuem, no entanto, um maior valor simbólico na definição da identidade.

O vestuário, por exemplo, é um tipo de regime cultural cuja significância ultrapassa largamente a sua função utilitária enquanto um meio de protecção corporal, tornando-se um modo de exteriorizar as narrativas da auto-identidade, uma forma de demonstração simbólica (Giddens, 1991/2001, p. 57). Dependendo do contexto cultural, a roupa, ou a ausência desta, e os acessórios que a acompanham contribuem para a criação da retórica de um retrato, fornecendo valiosas informações sobre a identidade social de alguém e sobre o modo como estes se relacionam com ela (Bate, 2009, p. 77).

Também o cabelo surge como um poderoso símbolo de identidade pessoal e colectiva. A sua fisicalidade e corporalidade tornam-no extremamente íntimo e privado, mas a sua grande exposição e visibilidade transfiguram-no simultaneamente em algo bastante público. Além de que o facto do simbolismo atribuído ao cabelo ser, por norma, voluntariamente escolhido (e não socialmente

imposto ou biologicamente dado) faz dele capaz de denotar adequadamente diferenciações identitárias, tornando-se num símbolo ideológico (Synnott, 1993, p. 103-115).

Os regimes exercidos sobre o corpo, através da influência dos estilos de vida, são então de importância central para a compreensão das problemáticas da identidade, pois ligam hábitos e rotinas a aspectos visíveis do corpo (Giddens, 1991/2001, p. 58). Estas práticas rotinizadas incorporam-se nos hábitos mais banais, cada pequena decisão feita pelo indivíduo – o que comer, o que vestir, com quem encontrar-se, etc. - contribuem para o estabelecer do estilo de vida. Mas estas práticas estão sempre reflexivamente abertas a mudanças, em concordância com a natureza mutável da identidade pessoal. Qualquer mudança nestes hábitos, desde a mais insignificante até à mais grave e de maiores consequências, não revelam apenas decisões sobre o modo como o indivíduo deseja agir, mas também sobre quem este quer ser (Giddens, 1991/2001, p. 76).

O *self* não é algo imaterial e impalpável, mas sim algo necessariamente encarnado num corpo físico, que não é apenas uma *assemblage* de partes, órgãos, pele e ossos, mas mais do que isso – uma tela onde compomos a identidade pessoal (Synnott, 1993, p. 1). Um dos principais critérios históricos para o reconhecimento de um indivíduo enquanto tal é, justamente, o facto de este poder ser identificado e diferenciado pelo seu *corpo único*, identificação esta que tem sido alcançada na sociedade moderna pelos mais diversos métodos, desde a criação de arquivos fotográficos de classificação visual à recolha de impressões digitais e de informação genética (Lury, 1998/2004, p. 7).

Os atributos do corpo são, então, eminentemente sociais – a idade, género e raça são alguns dos principais determinantes da identidade pessoal e social. O corpo é o principal determinante, e principal símbolo, do *self* e os seus atributos únicos, como a sua beleza, altura, peso, etc., não só influenciam a resposta social que este induz como afectam as suas suas oportunidades de vida (Synnott, 1993, p. 1 e 2). Estes atributos contribuem também para a já referida “fachada” pessoal, sendo a parte do equipamento expressivo que mais intimamente identifica o indivíduo e que, naturalmente, esperamos que seja constante e inseparável deste (Goffman, 1956, p. 14 e 15).

Quando comparada com conceitos como o de *self* ou de “identidade”, a noção de “corpo” parece relativamente simples, surgindo como o “objecto” que a consciência habita, fonte de variadas sensações de bem ou mal-estar. Mas torna-se cada vez mais visível que o corpo não é simplesmente algo que possuímos mas sim um modo de *praxis*, um sistema-acção, que mobilizamos nas interacções quotidianas e que sujeitamos a constante manutenção de modo a manter uma noção coerente de auto-identidade (Giddens, 1991/2001, p. 92). Mesmo na mais simples das interacções sociais rotineiras, a informação transmitida é encarnada pela própria pessoa que a transmite, comunicada através de expressões corporais, que agem como um modo de se dar a

conhecer (Goffman, 1963/1990, p. 59).

A enorme importância atribuída ao corpo, com os seus rituais repetitivos e compulsivos, funciona como um modo de encobrir e redireccionar um profundo medo de desencarnação e de imaterialidade (Boyer, 1996, p. 74). O desejo de se dar a mostrar, de se auto-representar, desperta então no momento em que o sujeito toma consciência da sua mortalidade e finitude, da inevitável noção de que um dia poderá desaparecer (Medeiros, 2000, p. 35). Cientes de que o ambiente social e o mundo mais vasto escapam ao seu controlo, os indivíduos redireccionam os seus esforços para preocupações puramente pessoais, para a manipulação e auto-aperfeiçoamento corporal (Giddens, 1991/2001, p. 158).

O corpo é cada vez menos um “dado” extrínseco, funcionando fora dos sistemas internamente referenciais da modernidade; pelo contrário, ele mesmo passa a ser reflexivamente mobilizado. O que pode parecer tratar-se de um movimento indiscriminado no sentido da cultivação narcisista da aparência corporal é de facto a expressão de uma preocupação bem mais profunda e activa com a “construção” e controlo do corpo. Surge aqui uma conexão integral entre o desenvolvimento do corpo e o estilo de vida - manifesta, por exemplo, no cumprimento de certos regimes culturais. (Giddens, 1991/2001, p. 7)

Na nossa sociedade pós-tradicional, como aponta Anthony Giddens no seu já muito referido livro *Modernidade e Identidade Pessoal* (1991/2001), quer a aparência quer a postura corporal deixam de poder ser vistas como dados adquiridos e o cultivo do corpo passa a ter uma participação directa nos processos de construção do *self*. O corpo é invadido por sistemas abstractos que ligam os processos reflexivos subjectivos ao conhecimento dos peritos, à noção de como o corpo se deveria parecer segundo a opinião pública, através de variadas interacções, apropriações e reapropriações. Emancipando-se do seu papel clássico de mero receptáculo para a alma, o corpo torna-se livre para ser moldado por influências da sociedade moderna. O corpo deixa de ser passivamente aceite e ornamentado apenas nos conformes com o que os esporádicos rituais tradicionais prescrevem, pelo contrário na sociedade moderna manifesta-se uma preocupação contínua com o desenvolvimento corporal, pois este tornou-se numa parte essencial do projecto de criação da auto-identidade.

As manipulações e aperfeiçoamentos exercidos sobre o corpo tentam corrigir excessos ou falhas em relação a um *código* social implícito, mantendo assim os corpos dentro dos limites normativos, funcionando como instrumentos involuntários através dos quais a sociedade mantém o controlo sobre os corpos e sobre os seus sujeitos. Estes mecanismos pelos quais a sociedade se representa a si mesma, via corpos individuais, parecem não ter limites, mas na verdade um corpo só passa a ser entendido enquanto tal quando se dá a moldar por estes códigos. Todos os corpos são, de

algum modo, escritos e refeitos por ferramentas sociais que compõem o código simbólico social. (De Certeau, 1984/1988, p. 147).

Contrariamente à aparente simplicidade que a noção de “corpo” pode inicialmente sugerir, este revela-se múltiplo e constantemente pululando entre fronteiras incertas. O corpo é simultaneamente o símbolo primário quer do *self* quer da sociedade; algo que possuímos e algo que somos; sujeito e objecto; individual, pessoal e único e também universal, comum a toda a humanidade nos seus sistemas biológicos; uma criação individual e produto da cultura onde se insere (Synnott, 1993, p.4).

De todos os aspectos do corpo talvez o mais intuitivamente associado com as problemáticas da identidade seja justamente o rosto. É o rosto que identifica um indivíduo concreto, funcionando não só como símbolo primário do *self*, mas também como significante das variadas facetas desse mesmo *self*. (Synnott, 1993, p. 73)

A crença de que o rosto é único, de que não há duas caras iguais, leva à ideia de que este é uma fonte infalível de reconhecimento e identificação pessoal, ideia essa que se translada no facto de virtualmente todos os documentos de identificação oficiais contarem com uma imagem, fotográfica, do rosto do indivíduo em questão. Mas este mesmo rosto, único, físico e pessoal, é simultaneamente “criado”, sujeito a manipulações e a modas (Synnott, 1993, p. 73).

O rosto é inerentemente moldável, transfigurando-se consoante as expressões faciais que ostenta. Essas expressões faciais servem de contextualização não-verbal para a comunicação quotidiana. Como tal o indivíduo deve aprender a exercer controlo sobre estas, pois aquilo que inadvertidamente é “dito” através das expressões faciais pode contextualizar, de modo indesejado, a performance identitária (Giddens, 1991/2001, p. 52). A expressão de um rosto, nas interações face-a-face assim como em retratos, é de importância extrema e exerce um impacto tremendo na leitura que é feita por outros (Bate, 2009, p. 74).

Considerada a importância pessoal e social do rosto, e o inegável fascínio do Homem pela análise da sua própria humanidade, não é então de todo surpreendente a sempre actual popularidade do retrato, quer na pintura (Read, 1931/1956, p. 34), quer hoje na fotografia.

Numa análise inicial é fácil identificar quatro elementos base, existentes em praticamente todos os retratos, que funcionam conjuntamente para a criação do argumento retórico do retrato. Estes são: o rosto e a aparência pessoal, incluindo a expressão facial, o cabelo, etc.; a pose, que reflecte a “educação” cultural através dos modos e atitudes; o vestuário, que torna explícitos a o género, classe social, os valores culturais e as influências da moda; e por fim a localização ou cenário de fundo do retrato, que funciona como cenário social da pessoa retratada (Bate, 2009, p. 73).

O retrato pode assim, simplisticamente, ser visto como a arte de criar uma descrição imagética concisa de uma pessoa, fixando através desta a nossa identidade. Mas mais do que isso, o retrato é o palco de complexas interacções: estéticas, culturais, ideológicas, sociais e psicológicas (Clarke, 1997, p. 102).

Uma das mais antigas preocupações, e usualmente tida como marca de um bom retrato, sempre foi a possibilidade de expressar através da imagem o “interior” do sujeito retratado, a revelação do seu carácter (Clarke, 1997, p. 101). De um ponto de vista humanístico um bom retrato pode ser entendido, segundo Herbert Read (1931/1956, p. 34), como uma representação fiel do carácter do indivíduo retratado, sendo o seu interesse primeiramente psicológico.

Mesmo quando, deliberadamente, se opta pela produção de um retrato que visa ser completamente superficial, inequívoco, estereotipado, apenas máscara, – como tentou o “herói” do conto “The Adventure of a Photographer” de Italo Calvino (1958/2008) – acaba sempre por ser revelada qualquer coisa da personalidade do retratado. «A máscara, sendo primeiramente um produto histórico e social, contém mais verdade do que qualquer imagem que reivindique ser “verdadeira”; ela possui uma quantidade de significados que serão gradualmente revelados.» (Calvino, 1958/2008, p. 45) O retrato, inevitavelmente, expõe discursos sobre a identidade, seja ela pessoal, social ou institucional.

O retrato funciona também como um símbolo de inscrição de identidade social, pois graças à sua fisicalidade revela-se, em si mesmo, como uma comodidade, um luxo que, por mais pequeno que seja, confere sempre algum estatuto ao seu possuidor (Tagg, 1988/1993, p. 37). Embora agora sofrendo um certo declínio, essa função é remanescente de um passado, não assim tão distante, em que fazer-se retratar era um acto simbólico, que almejava tornar visível uma certa ascensão social (Freund, 1974/1995, p. 25).

O género artístico do retrato foi então essencial para ajudar a definir a ideia actual de auto-identidade. Através da criação de arquivos visuais de variadíssimos rostos ao longo da história, criou-se uma noção legal de *self* que assenta na posse individual de uma visibilidade própria – as convenções estéticas do retrato oferecem um espaço discreto e coerente onde o indivíduo pode afirmar a unicidade do seu *self*, através do seu corpo e, em especial, do seu rosto (Lury, 1998/2004, p. 45).

Mas o retrato, e o arquivo por ele criado, tem duas facetas aparentemente contraditórias. Se por um lado é uma ferramenta para a *individualização*, ao realçar a personalidade “interior” que pode ser lida através da expressão facial e gestual, convidando ao escrutínio do carácter único da pessoa retratada, por outro pode funcionar como um instrumento para a *individação*, comunicando tipologias e sub-seções da humanidade, absorvendo o indivíduo num esquema taxinómico que

remete para a uniformidade e semelhança de todos os homens (Lury, 1998/2004, p. 46 e 47). Um bom retrato seria assim um que captando a essência e personalidade do seu retratado conseguisse também ir além deste carácter individual de modo a atingir certas implicações universais (Read, 1931/1956, p. 35).

Com toda a já referida importância do retrato para a construção identitária, era apenas expectável que uma tecnologia com capacidades tão abrangentes como a fotografia o fosse adoptar como um dos seus géneros privilegiados e difundi-lo, tornando-o praticamente acessível a qualquer pessoa na sociedade moderna. Mesmo nos absolutos primórdios da fotografia, quando o retrato fotográfico era ainda tecnicamente impossível, ele era já uma presença inegável no discurso da época, como se pode constatar no relatório de François Arago, proferido em 1839, apelando à atribuição de uma pensão vitalícia para Daguerre e Niépce-filho pelo inestimável contributo da sua invenção:

A importância deste testemunho certamente não parecerá dúbia para ninguém quando afirmamos que apenas um pequeno progresso é necessário para permitir que M. Daguerre faça retratos de pessoas vivas através do seu processo. (Arago, 1839/1980, p. 25)

Em menos que nada a profecia de Arago tornou-se realidade, e nos 30 anos que se seguiram à invenção da fotografia todos os seus actuais usos sociais foram rapidamente estabelecidos: desde arquivo policial, reportagem noticiosa, pornografia, documentação enciclopédica, registo antropológico, usos artísticos e, entre muitos outros, destacando-se o retrato, quer formal quer em álbuns de família (Berger, 1980, p. 48).

A emergência e popularização do retrato fotográfico deu-se dentro de um contexto cultural mais lato, onde já existiam em circulação, e eram de grande relevo na época, imagens da pintura retratística a óleo e as caricaturas jornalísticas. O retrato fotográfico desenvolveu-se a partir destas tradições, servindo para massificar e popularizar a função de apresentação cerimonial do *self*, desenvolvida anteriormente pelo retrato pintado burguês (Lury, 1998/2004, p. 42). No final do século XIX a fotografia tinha-se já estabelecido como o meio de representação por excelência, não só na Europa e América como em vastas outras extensões do globo, por influência do colonialismo. A sua presença era de tal modo ubíqua que o retrato fotográfico tornou-se na “moeda corrente” da representação identitária, um método largamente aceite de fixar as aparências, de modo a assegurar que a imagem captava não só a semelhança física mas também a informação social (Hamilton e Hargreaves, 2001, p. 109).

O retrato fotográfico veio então desempenhar um importante papel na modernização da cultura ocidental, desenvolvendo-se como o *media* privilegiado através do qual os indivíduos podem explorar e confirmar a sua identidade. O sentido de auto-identidade tornou-se uma das

características centrais da sociedade moderna, na qual as pessoas experienciam-se a si mesmas enquanto indivíduos, independentemente do seu papel familiar ou da sua posição social (Holland, 1997/2000, p. 122 e 123).

A análise crítica deste repositório fotográfico pode então ajudar a compreender algo do modo como nos vemos, e como *não nos vemos*, a nós mesmos e a desnaturalizar as nossas crenças, valores e ideologias (Bate, 2009, p. 30). Mas obviamente tal análise não pode ser feita de modo totalmente positivista, pois a fotografia, como aliás todas as tecnologias, distorcem a nossa visão da realidade. De modo mais ou menos perceptível a distorção faz sempre parte de toda a criação humana, de toda a Arte, mesmo em épocas em que aparentemente se procurava um maior realismo. A própria arte clássica grega era, de modo algo paradoxal, distorcida em prol de uma tendência para a idealização, pelo que as imagens criadas, longe de mostrarem um determinado homem, mostravam uma idealização da natureza humana, um *tipo* aperfeiçoado – belo, perfeitamente proporcional, nobre e sereno (Read, 1931/1956, p. 18 - 24).

No caso da tecnologia fotográfica o cariz da sua distorção é mais subtil e, à primeira vista, menos deliberado. A câmara funciona como uma extensão do olho e do corpo do fotógrafo, uma espécie de prótese, mas simultaneamente como uma separação, interpondo-se entre o indivíduo e o mundo que este contempla. A mera presença da câmara é o suficiente para intervir na realidade, transformando a cena. Ao olhar através da objectiva esta afecta imediatamente o modo vemos, moldando a realidade consoante os *seus* termos e convenções. A câmara altera necessariamente o acto visual, pois muda o modo como interagimos *fisicamente* com o mundo que nos rodeia (Henning, 1997/2000, p. 240).

A própria noção de auto-identidade é também afectada pelas capacidades distorcivas da tecnologia, pois as pessoas vêem-se a si mesmas nos *media* de que dispõem e *através* destes, concebendo uma imagem própria reconstituída através do ponto de vista do artista ou fotógrafo. É sobre estes *media* que são projectadas muitas das ficções identitárias inevitavelmente criadas pelas pessoas. Claro que isto não implica, de modo algum, que a auto-identidade seja completamente determinada pelos *media*, mas sim que estes são cada vez mais recorrentemente utilizados como ferramentas para explorar e definir a identidade pessoal e cultural. A fotografia vai progressivamente tornando-se num equivalente técnico da identidade e, simultaneamente, numa expressão social desta. Como consequência nós tornamo-nos ao mesmo tempo sujeito e objecto dos *media* contemporâneos (Bolter e Grusin, 2000, p. 231).

A fotografia, enquanto *media*, revela-se assim uma ferramenta para a produção e disseminação de modos de *construção* da realidade que lhe são específicos (Stiegler, 2008, p. 194). Apesar de a ideia de que uma fotografia representa, necessariamente, todos os aspectos visíveis da

cena que estava frente à câmara ser comumente aceite, é hoje reconhecido que o acto fotográfico é, na sua essência, uma prática simbólica, onde o significado é culturalmente determinado e criado através de estratégias conotativas (Legrady, 1996, p. 88).

Como notou John Tagg no seu hoje clássico *The Burden of Representation* (1988/1993), a fotografia nunca é uma “emanação mágica do real” mas sim um produto material de contextos históricos sociais e culturais específicos, sendo produzida, distribuída e consumida dentro de um determinado leque de relações sociais no seio das quais são vistas como significativas e das quais não podem ser dissociadas. «As fotografias nunca são uma 'prova' da história; elas próprias são *históricas*.» (Tagg, 1988/1993, p. 65, ênfase meu)

A imagem fotográfica deixa então de poder ser entendida como algo passivo, pelo que possui uma dupla função, quer de registo documental e arquivo fixo como de produção deliberada e performance visual:

E penso que esta é, em certa medida, a artimanha da fotografia: a fotografia não só “dá a ver” o que existe; a fotografia inventa. Ela é uma forma de invenção que ao mesmo tempo transforma e substitui o pretense real (...) (Derrida, 2000/2010, p. 42)

No contexto do uso fotográfico o conceito, central, de *invenção* é dual: por um lado sendo associado à noção de invenção enquanto descoberta ou revelação de algo desconhecido mas já existente, por outro refere-se a invenção enquanto produção de um *novo* aparato técnico. Assim a ideia de fotografia enquanto mero registo documental é imediatamente contaminada pela ideia de invenção enquanto capacidade criativa, não só captando o real mas simultaneamente intervindo sobre este, transformando-o (Derrida, 2000/2010, p. 43).

A capacidade inventiva da fotografia, que permite criar narrativas a partir de uma imagem, ou sequência de imagens, é justamente uma das características que acentuam o carácter performativo da fotografia (Medeiros, 2000, p. 116). A noção de narrativa, em si mesma, é de importância crucial para a criação e manutenção de um sentido estável de *self*, pois qualquer concepção de identidade, seja ela individual ou cultural, implica sempre um local e tempo concretos, ou seja uma história (Burgin, 1996, p. 29 e 30). A auto-identidade não pode simplesmente ser entendida como uma colecção de traços distintivos possuídos pelo indivíduo, esta pressupõe uma continuidade temporal interpretada reflexivamente pelo indivíduo nos termos da sua biografia (Giddens, 1991/2001, p. 49).

Um sentido de auto-identidade coerente pressupõe uma narrativa pessoal, que é tornada explícita. Assim, exercícios de criação e recapitulação de suportes físicos para estas biografias, como diários, álbuns fotográficos pessoais, auto-biografias escritas, etc., são centrais para a manutenção de um sentido integrado de *self* (Giddens, 1991/2001, p. 71). A criação destes suportes narrativos não implica, contudo, uma tentativa necessária de aproximação ao real. Pelo contrário,

eles criam espaços ficcionais, que escapam às circunstâncias limitativas do real, sendo um local onde se balançam simultaneamente intenções descritivas e criativas (De Certau, 1984/1988, p. 79).

Apesar da fotografia ser uma das fontes de imagens mais amplamente difundidas na cultura contemporânea, elas continuam a intrigar e a gerar interesse, talvez por serem um inesgotável convite à especulação, fantasia e dedução sobre o *self* (Lury, 1998/2004, p. 76). É a dramaturgia social mais lata que cria uma necessidade e procura cultural pela imagem fotográfica, a fotografia apenas vem reforçar a necessidade já existente de se representar, servindo como suporte (Martins, 2008, p. 43). Ao produzir imagens que aparentam ser uma mera emanção do real, a fotografia veio estabelecer-se como o meio ideal para expressar e explorar a ficcionalidade que é inerente ao *self*, através da criação de retratos e auto-retratos (Medeiros, 2000, p. 113).

Apesar de serem, tecnicamente, uma imagem fixa, ao oferecerem liberdade para a especulação sobre o *self*, a fotografia torna-se num “espelho” passível de ser alterado e manipulado (Medeiros, 2000, p. 50). Mais do que um simples reflexo do mundo real, as fotografias funcionam como um modo de construir a imagem que temos de nós próprios e de reestruturar a própria noção de real. O conteúdo imagético espelha a noção de identidade dos retratados.

A escolha da fotografia como linguagem privilegiada para as estratégias de auto-representação conjuga perfeitamente dois aspectos nucleares para a análise desta problemática: o questionamento da identidade e da sua configuração psíquica, por parte dos indivíduos que se fazem representar, e o modo como essas interrogações se projectam sobre os seus corpos, ajudando a perceber a relação entre as interrogações reflexivas do sujeito e o seu investimento em representações do corpo (Medeiros, 2000, p. 121). Tal escolha justifica-se, em parte, pela próxima associação do conceito de performance, enquanto encenação ou desempenho de um determinado papel, à linguagem fotográfica que – graças a dispositivos como o enquadramento, a montagem, o controlo de iluminação, os jogos de escalas – possibilitam a construção de ficções como se de instantes do real se tratassem, revelando-se assim um meio propício à *reinvenção de papéis* identitários (Medeiros, 2000, p. 113).

Este carácter performativo da fotografia era especialmente claro nas primeiras décadas após a sua invenção, um período histórico em que a esmagadora maioria dos retratos eram retratos de estúdio, nos quais as pessoas se faziam representar nos seus melhores trajes e em poses solenes (Martins, 2008, p. 46). Mas mesmo com a democratização da fotografia amadora vernacular continua a ser perceptível a forte ênfase que é dada à representação idealizada do *self*, que é usualmente apresentado em desajeitadas composições demasiadamente centradas, totalmente ciente da câmara e fabricando deliberadamente os seus comportamentos para esta, numa manifestação de narcisismo perfeitamente aceite pela sociedade contemporânea (Mendelson e Papacharissi, 2011, p.

269). A disseminação da fotografia vernacular veio então apenas adaptar as estratégias performativas já existentes, não aboli-las ou sequer radicalmente alterá-las (Martins, 2008, p. 46).

A fotografia vernacular e o *snapshot* vieram oferecer a possibilidade técnica de capturar imagens cándidas, mas ainda assim continua a existir uma clara preferência pela imagem idealizada, do sorriso “genuíno” para a câmara que povoa incontáveis álbuns de família. «As pessoas querem a imagem idealizada: uma fotografia deles mesmos aparentando o seu melhor.» (Sontag, 1977/2008, p. 85)

As fotografias pessoais são especificamente criadas para retratar um indivíduo, ou grupo, tal como este *deseja ser visto*, através do modo como se dá a ver fotograficamente aos outros (Holland, 1997/2000, p. 121). As imagens em que o sujeito “ficou mal” por norma não são preservadas, ou nem sequer chegam a ser tiradas, para que só fique para a posterioridade uma versão idealizada da existência deste (Gomes, 2008).

A fotografia doméstica é então construída pelos vários processos através dos quais o sujeito se apresenta e representa perante a câmara, pela escolha do que fotografar e como fotografá-lo e, após o momento de captação imagética, da selecção que é feita das imagens a mostrar ou a esconder (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 6). Apesar do desejo do sujeito retratado de que a fotografia corresponda o mais fielmente possível à sua auto-imagem idealizada, este possui apenas um controlo limitado sobre o resultado final, sendo que as escolhas do fotógrafo (como as já referidas opções de enquadramento, ângulo, iluminação ou mesmo de manipulação em pós-produção) definem o resultado de um retrato de modo muito mais directo e dramático (Van Dijck, 2008, p. 64). É assim justificado o crescente fascínio pela produção de auto-retratos, onde um maior controlo sobre todas as fases de produção e sobre o resultado final pode ser exercido (Mendelson e Papacharissi, 2011, p. 264).

A fotografia doméstica não é, nunca, uma janela transparente sobre o mundo, revelando sempre uma construção. Mas essa construção é, em si mesma, significativa, pois o modo como as pessoas se dão a ver numa fotografia revela muito sobre a sua percepção de auto-identidade.

No caso específico da fotografia familiar o cariz performativo inerente ao *media* está profundamente interligado com as suas funções sociais, que ajudam a manter a coesão da ideologia da família moderna (Hirsch, 1997, p. 7). Os *snapshots* funcionam como uma “prova inegável” da harmonia familiar, a nível doméstico e social, simbolizando um ideal cultural que aparenta estar ao alcance de qualquer pessoa. Estas imagens pessoais encontram-se profundamente implantadas nos valores sociais tradicionais e através deste imaginário visual, criado através de uma miríade de acções privadas, produz-se uma ideia de cidadania cultural normativa. O facto de este ideal fotográfico ser procurado de modo tão aparentemente natural, ou mesmo impulsivo, apenas serve

para atestar o quão profundamente cimentadas estas convenções simbólicas estão (Zuromskis, 2009, p. 57).

Na sua generalidade, a fotografia de família funciona como crónica de rituais familiares e como modo de ostentar uma imagem de coesão, enquanto simultaneamente sendo a *ferramenta* que cria essa própria coesão e o objectivo máximo de todos os rituais que capta. (Hirsch, 1997, p. 7). São as próprias fotografias que *criam* uma imagem familiar idealizada, composta apenas de momentos bons e de familiares fotogénicos. E estas mesmas imagens produzem igualmente novos modos de socialização familiar, produzidos quase exclusivamente para a câmara, uma representação de carinho e intimidade que visa criar uma ideia de “família afectuosa” codificada visualmente através de performances de proximidade física, muitos abraços e contacto visual (Larsen, 2005, p. 429 e 430).

À medida que a fotografia imobiliza o fluxo da vida familiar numa série de snapshots, ela perpétua os mitos familiares enquanto aparenta meramente registar momentos reais da história familiar. (Hirsch, 1997, p. 7)

A fotografia de família impele assim ao desenvolvimento de uma maior intimidade com o grupo familiar, ao criar suportes para narrativas partilhadas que, graças à existência de uma posição social comum, tornam-se muito mais coesas do que as narrativas individuais (Giddens, 1991/2001, p. 91).

Do mesmo modo, e por vezes sobrepondo-se as duas, também a fotografia turística é reflexivamente *construída*, indo contra a ideia comum de que esta é totalmente estereotipada e apenas dedicada ao “consumismo” da experiência da viagem, a fotografia turística revela-se como uma prática activa de produção de mitos, papéis e relações sociais, como a ideia de vida familiar (Larsen, 2005, p. 417). As fotografias de viagem servem para definir, valorizar e validar a experiência turística ao materializá-la, construindo a imagem da viagem do modo como esta *deveria ter sido*, composta apenas de momentos significantes, sem instantes aborrecidos.

Como a fotografia oferece a ilusão de ser uma mera transcrição do real, ela adquire um efeito de naturalização de práticas culturais, ocultando assim o cariz estereotipado e as características socialmente codificadas destas, tornando-se assim a ferramenta perfeita para assegurar a estabilidade da estrutura familiar, enquanto construção social. A estabilidade da estrutura familiar, enquanto construção ideológica, só pode ser mantida mediante a invisibilidade dos seus elementos estruturantes. A imagem visual da família, criada pelos *snapshots*, é justamente um desses elementos e como tal o seu funcionamento deve permanecer, até certo ponto, inconsciente, para que se possa impor e perpetuar a ideologia familiar (Hirsch, 1997, p. 117).

A performance de um *self* idealizado através do uso da fotografia serve simultaneamente

como um modo de exposição imediata de si mesmo e como um mecanismo de defesa, um *acting-out* simbólico que expressa apenas uma porção reduzida do total da identidade (Medeiros, 2000, p. 97). O desejo de apresentar, a outros, o *self* e o corpo é facilmente cumprido pela fotografia, que mostra no imediato a identidade reificada numa manifestação estética e emocional. Mas a fotografia oferece também a protecção desejada ao servir de intermediário entre o *self* e o outro. A fotografia permite assim a construção imaginária do indivíduo que se oferece ao outro, mantendo ao mesmo tempo uma distância de segurança. Mecanismos performativos como a pose tendem a ser abordados de um ponto de vista social, sendo vistos como uma estratégia defensiva contra a intrusão da esfera pública na vida privada, crescente nas sociedades contemporâneas. A pose é utilizada como um modo de dar-mo-nos a ver enquanto simultaneamente nos disfarçamos e é desta capacidade para a revelação ambígua que surge a eloquência da fotografia (Lowry, 2005, p. 66). Voltamos assim à noção, agora mediada e possibilitada pela tecnologia fotográfica, de criação de um *falso self* (aqui puramente imagético) que se apresenta como verdadeiro, de modo a esconder e proteger o *self real* do contacto directo com outros (Winnicott, 1965, p. 142).

Quando o sujeito está ciente de que a sua fotografia está prestes a ser tirada ele procura influenciá-la para se assegurar de que a fotografia corresponderá à imagem idealizada do *self* que este criou – mais belo, atraente, sem defeitos e perpetuamente feliz. Esta influência é exercida através de múltiplos processos, desde negociações com o fotógrafo à posterior selecção imagens a manter ou eliminar, mas sobretudo através da *pose*. (Van Dijck, 2008, p. 64). O acto convencional de tirar uma fotografia, em especial um retrato, raramente é algo accidental, sendo por norma fruto de um acordo entre todas as partes envolvidas e o sujeito retratado conscientemente consentir ser fotografado. Deste modo, uma certa medida de auto-consciência por parte do retratado é um elemento essencial do acto fotográfico (Lury, 1998/2004, p. 45).

Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. (Barthes, 1980/2008, p. 18 e 19)

É no momento em que o indivíduo se apresenta perante a câmara que ele se torna ciente da necessidade de tomar controlo sobre os modos de representação da sua identidade, tomando consciência do quão indispensável é a capacidade de se “tornar” deliberadamente numa imagem. «Nós contruímo-nos a nós mesmos *para* a imagem e *através* de imagens.» (Slater, 1995, p. 134, ênfase meu).

Em frente à câmara o indivíduo cria um “novo corpo” através de performances sociais, como a pose, a representação, a tentativa de influenciar o fotógrafo, etc., o corpo que figurará nas suas futuras memórias (Larsen, 2005, p. 429). Estas estratégias quotidianas através das quais os

indivíduos tentam controlar a sua auto-representação, e a respectiva recepção desta, tornam-se cada vez mais omnipresentes e explícitas à medida que vai sendo tomada consciência de que na sociedade contemporânea a nossa imagem está, potencialmente, sempre a ser captada por alguma tecnologia imagética (Lury, 1998/2004, p. 77 e 78).

A pressão que o indivíduo sente para ser, perante a objectiva, simultaneamente quem ele julga ser e quem ele gostaria que os outros julgassem que fosse lançam-no para a bizarra acção de tentar constantemente imitar-se a si mesmo, o que gera por vezes uma sensação de impostura (Barthes, 1980/2008, p. 21 e 22). Mas na verdade estes comportamentos, que podem traduzir-se em imagens de sujeitos algo constrangidos, dão-se numa fronteira delicada entre a conduta voluntária e involuntária, podendo tão validamente ser uma expressão genuína de interioridade ou uma decisão deliberada para exprimir uma convenção social, tomando sempre parte de uma dramaturgia social mais lata. As pessoas possuem naturalmente modos performativos e uma necessidade de responder de diferentes maneiras perante diferentes audiências sem com isso estarem a exhibir necessariamente qualquer tipo de falsidade. Negar, de modo categórico, a autenticidade total da pose é assim negar esta performatividade inerente (Kozloff, 1978a, p. 34 e 35).

Independentemente do seu maior ou menor grau de autenticidade os elementos mobilizados pela pose exprimem sempre uma grande parte da retórica de um retrato, sendo um argumento visual em si mesmos. Através desta são conotados os mais variados aspectos da personalidade do retratado – físicos, mentais, sociais, etc. O modo como um indivíduo maneja o seu corpo, a sua postura, expõe elementos da sua atitude psicológica, apontando para um grupo social e revelando hábitos antropológicos e etno-culturais (Bate, 2009, p. 76).

O modo como a fotografia é composta conjuntamente pela influência subjectiva do fotógrafo e do retratado, que posa conscientemente para a câmara, pode ser encarado como produzindo uma imagem enviesada ou imperfeita, do ponto de vista do registo documental. Mas na verdade o modo como o sujeito se apresenta perante a câmara é, em si mesmo, informação preciosa, pois oferece o saber de como essa pessoa deseja ser vista por outros e assim acesso aos mecanismos subjectivos de produção do *self* (Holm, 2008).

Mais uma vez torna-se mais fácil compreender a importância da retórica da pose quando analisando os retratos de estúdio criados nas primeiras décadas da fotografia, que tornavam explícitas as estratégias que ainda hoje são usadas, embora de modo mais dissimulado.

Eis o ponto de partida (...) O modo como os nossos avós assumiam a pose, na convenção que decidia como os grupos eram dispostos, existia um significado social, uma tradição, um gosto, uma cultura. Uma fotografia oficial, ou uma de um casamento ou de uma família ou de um grupo de estudantes, mostravam o quão sério e importante cada papel ou instituição

era, mas também o quão falsos ou forçados eram, autoritários, hierárquicos. Este era o objectivo: tornar explícita a relação com mundo que cada um de nós carrega dentro de si mesmo, e que hoje tendemos a esconder, a tornar inconsciente, acreditando que deste modo ela desaparecerá, quando no entanto... (Calvino, 1958/2008, p. 44 e 45)

Após mais de um século de cultura visual fotográfica, tornamo-nos extraordinariamente dotados na capacidade de identificar poses “falsas”, reconhecendo-as imediatamente como um produto de convenções e gostos culturais. Seria assim ridículo encarar as poses rígidas típicas da fotografia de estúdio do século XIX como uma expressão sincera da personalidade dos retratados, mas estas poses expressam, no entanto, aquilo a que poderíamos chamar o *self socialmente construído*, uma emanção da consciência cultural colectiva da época (Homberger, 1992, p. 115).

Muito do interesse académico tem-se então centrado na questão da pose, no modo como através desta o sujeito se torna cúmplice do discurso representativo da fotografia, representando perante a câmara a sua própria identidade, imobilizando-se de modo a tentar imitar a própria fotografia estática em que se irá tornar (Lowry, 2005, p. 66). Perante a câmara, qualquer actividade que o indivíduo estivesse a desempenhar é posta em suspenso, como se através da pose este procurasse evocar a imobilidade da fotografia (Campany, 2008, p. 47). O que uma fotografia mostra, nestes casos, é duplamente imóvel. A imagem de uma imobilização voluntária que precede a imobilização necessariamente imposta pela tecnologia fotográfica. Na pose o indivíduo pára, apesar dessa imobilidade auto-imposta ser totalmente desnecessária do ponto de vista técnico, que, graças às rápidas velocidades dos obturadores modernos e à cada vez maior sensibilidade dos sensores e filmes, é perfeitamente capaz de captar numa imagem límpida até as mais rápidas das acções (Owens, 1992a, p. 210).

Ainda assim o indivíduo retratado insiste em posar estaticamente para a câmara, tentando antecipar na vida real o resultado da imagem, talvez levado pela consciência de que se ele não posar deliberadamente a câmara fá-lo-há por ele, de modo talvez inesperado. Para evitar que a fotografia seja “tirada” sem que antes tenha a oportunidade de se compor para esta, o indivíduo opta então por “fazer” a fotografia, apaziguando assim a ansiedade causada pela possibilidade da produção de uma imagem insatisfatória (Campany, 2005, p. 107).

O acto da pose está assim num limbo: nem estritamente activo nem estritamente passivo, pois é um acto que simultaneamente expõe algo e implora para ser visto, tornando o sujeito tanto sujeito quanto objecto: «Assim, um dos sucessos perenes da fotografia tem sido a sua estratégia de transformar seres vivos em coisas, coisas em seres vivos.» (Sontag, 1977/2008, p. 98)

Paradoxalmente, sendo a fotografia uma ferramenta tão apropriada e tão amplamente utilizada para a apresentação e representação da identidade pessoal, o conceito de *objectificação* desempenha

um papel de especial relevância nesta, ao inadvertidamente tornar as pessoas em objectos estéticos cujo propósito é serem olhados.

1.1) Estratégias Representativas Para a Não-Representação Identitária

Em contextos onde a apresentação e representação identitária é feita, quase exclusivamente, através de representações visuais, por norma fotográficas, como é o caso dos álbuns fotográficos, dos diários visuais e, hoje em dia, das redes sociais online, a imagem do corpo e em especial do rosto do sujeito que utiliza essas plataformas ganha uma força e relevância tremendas.

A pressão para se conformar a um ideal e assim agradar as hipotéticas audiências é tal que o indivíduo pode, por vezes, retrair-se, tentando evitar a auto-representação identitária por completo, ou encontrar estratégias paralelas que sabotem estes dispositivos (Enli e Thumim, 2012, p. 15).

O *self* está, como já foi elaborado no capítulo anterior, inevitavelmente encarnado num corpo, composto por inúmeras componentes – como género, idade, raça, etc. - que se conjugam numa *fachada pessoal* que identifica o indivíduo enquanto tal e que está intimamente ligada a este (Goffman, 1956, p. 14 e 15). Expor esse *self* corporizado, através de mecanismos fotográficos, a uma audiência de potenciais estranhos é uma experiência visceral e, por vezes, nem os mecanismos fotográficos que ambigualmente revelam o sujeito enquanto ao mesmo tempo o disfarçam (Lowry, 2005, p. 66), são suficientes para que o indivíduo supere o seu desconforto e ceda à representação.

O acto de tentar criar para a fotografia um novo corpo que represente simultaneamente aquele que o sujeito julga ser e aquele que ele gostaria que os outros julgassem que fosse gera muitas vezes no sujeito uma sensação de inautenticidade ou mesmo de impostura, como enfatizou Barthes em *A Câmara Clara*:

Perante a objectiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte. Por outras palavras, trata-se de uma acção bizarra: não paro de me imitar a mim próprio e é por isso que sempre que me fotografam (que deixo que me fotografem) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade, por vezes de impostura (como alguns pesadelos podem provocar). (Barthes, 1980/2008, p. 21 e 22)

A necessidade de se idealizar e posar perante a câmara, criando assim um *falso self* utópico, afecta a segurança ontológica que o indivíduo possui sobre a sua própria identidade. Segundo D. W. Winnicott (1965, p. 148), apenas o *Self Verdadeiro* pode sentir-se real e assim ser criativo. Da existência de um *Falso Self* advém sempre um sentimento de irrealidade e futilidade, mesmo que

este ocultado pelo indivíduo.

Tentando evitar qualquer representação identitária directa ou manipulação consciente da ideia de *self*, o indivíduo opta então por estratégias que procuram subverter a ideia que é tida como primordial nas questões identitárias: a ideia de que o indivíduo é identificado sobretudo pelo seu rosto e secundariamente pelo seu corpo.

Como já foi anteriormente referido, além do rosto e do corpo também a noção de *estilo de vida* desempenha um papel central na construção reflexiva da auto-identidade e da actividade quotidiana. Em maior ou menor grau, a construção do *self* reflecte-se sempre na posse de bens de consumo desejados e no seguimento de estilos de vida que nos foram artificialmente inculcados. Como consequência, o desenvolvimento genuíno do *self* é substituído pelo cíclico consumo de bens sempre novos e a aparência substituí a essência interior, tornando-se mais importante expressar sinais visíveis de práticas de consumo bem sucedido do que o próprio valor de uso dos bens e serviços consumidos (Giddens, 1991/2001, p. 182).

Procurando abster-se da apresentação directa de imagens do rosto ou corpo do sujeito, mas impelido pelo reconhecimento do facto de que qualquer forma de comunicação implica, necessariamente, representação identitária, estas imagens do consumo individual assumem uma função representativa redobrada. A ideia de *self*, na ausência de um rosto, é construída através das sucessivas escolhas de estilos de vida e pelos objectos de consumo que espelham-nas.

À semelhança dos processos usuais de construção identitária, também aqui o indivíduo tem liberdade para experimentar com diversos elementos distintos, numa espécie de *bricolage*, improvisando consoante os contextos (Weber, 2008, p. 43 e 44). Através de uma *assemblage* dos mais variados tipos de imagens em dispositivos comunicativos, como os já referidos álbuns ou redes sociais, escolhidas pelo sujeito como substitutas da sua auto-representação directa – desde imagens da sua família, passando por paisagens, ou mesmo por fotografias dos seus animais de estimação – este procura subverter a sua lógica primária, parecendo à primeira vista sabotá-la. No entanto, o indivíduo não consegue escapar à inevitabilidade de produzir alguma forma, por mais ténue que seja, de auto-representação (Enli e Thumim, 2012, p. 15).

O conteúdo de uma imagem partilhada através de um destes dispositivos comunicativos, por mais trivial que possa por vezes parecer, é importante para o sujeito que a partilhou pois mostra os objectos com que este escolheu rodear-se, que fazem parte da ideia mais vasta de identidade deste. A auto-representação não é, então, necessariamente criada através da exibição de auto-retratos. Na verdade muitos sujeitos optam conscientemente por evitar partilhar imagens deles mesmos acreditando que apresentação de fotografias das coisas que fazem, dos seus hobbies, dos objectos que possuem, das pessoas com quem convivem regularmente, enfim, do seu estilo de vida, é

suficiente para traçar o seu perfil e criar uma forte imagem do seu *self* aos olhos dos espectadores (Verdina, 2013, p. 30).

A importância dada aos objectos possuídos e aos contextos experienciados pelo indivíduo, em detrimento da sua auto-imagem, remete para aquilo a que Roland Barthes (1982/2009, p. 18) apelidou de *pose dos objectos*, ou seja, o modo como a disposição de determinados objectos em frente à câmara, seja esta disposição artificial e planeada ou totalmente fortuita, contribui para criar a mensagem conotativa da fotografia, induzindo correntes de associações de ideias, ou mesmo funcionando de modo simbólico. Por exemplo, a imagem de uma secretária coberta de cadernos, folhas de papel, canetas e objectos afins (ver: Figura 1, Anexos), mesmo destituída de qualquer contextualização textual, é suficiente para conotar, por associação mental, uma ideia de trabalho ou estudo académico, na área das ciências concretas (por influência da presença da calculadora). E a leitura da fotografia não está, nem de perto, esgotada. Ela continua a apelar à dedução e fantasia sobre a identidade do indivíduo que a criou.

Outra estratégia frequentemente utilizada para representar-se enquanto, paradoxalmente, evitando a representação directa do *self* é o recurso a uma representação metonímica, uma mostra fragmentária de aspectos isolados da totalidade do corpo. Esta predominância da visão fragmentária do corpo surge como uma das características centrais da representação moderna, pois «(...) a modernidade é marcada pela trágica *perda da totalidade*, que empurra o sujeito para o discurso metonímico.» (Medeiros, 2000, p. 108)

O uso de elementos do corpo “cortados” da sua totalidade pode ter variadas motivações e leituras, sendo a primeira delas essencialmente fetichista. Na concepção clássica freudiana o fetiche é visto como o fragmento do corpo, ou objecto, que surge na psique do homem como substituto do falo feminino “castrado”, sobre o qual o homem projecta os seus desejos e fantasias sexuais (Freud, 1927/1964). Assim, nesta leitura fetichista, a diferenciação sexual é um factor central na selecção das partes do corpo a exhibir e na atribuição de significado a estas representações. Estes elementos fragmentários funcionam então como uma referência ao todo, insinuando o grau total de atractividade do corpo, ali parcialmente invisível, gerando um desejo pelo resto que transcende as fronteiras do enquadramento (Nochlin, 1994/2001, p. 39 e 40).

A exposição fragmentária de aspectos do corpo remete mais uma vez para um conceito formalizado por Roland Barthes (1980/2008), o conceito de *punctum*. O *punctum* é um elemento, qualquer, de uma determinada fotografia, que salta à vista, surpreendendo o espectador, que quebra a leitura estética e cultural, mas desengajada, da imagem – o seu *studium*. «O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).» (Barthes, 1980/2008, p. 35)

Para Barthes este *punctum* é muitas vezes um pormenor, um objecto parcial, inadvertidamente contido na fotografia e que monopoliza toda a atenção do espectador:

Neste espaço habitualmente unário, por vezes (mas, infelizmente, raras vezes) um «pormenor» chama-me a atenção. Sinto que a sua presença por si só modifica a minha leitura, que é uma nova foto que contemplo, marcada, aos meus olhos, por um valor superior. (Barthes, 1980/2008, p. 51)

Os exemplos oferecidos ao longo d'*A Câmara Clara* (1980/2008) são inúmeros: começando pelos sapatos de presilha usados pela “irmã” presente na fotografia de família tirada por James van der Zee (*punctum* este que se metamorfoseia posteriormente na imagem de um colar de ouro), passando pelo aspecto repulsivo das unhas de Andy Warhol no seu retrato feito por Duane Michals, ou pelos dentes estragados do rapazito italiano fotografado por William Klein, para nomear apenas alguns.

O *punctum* possui assim uma força de expansão metonímica, que leva a que um mero pormenor alastre na mente do espectador até ofuscar toda a superfície visível da fotografia. O uso da imagem fragmentada do corpo como totalidade na imagem fotográfica busca assim reproduzir, de modo deliberado, alguns dos efeitos causados pelo *punctum* no espectador, tentando incentivar a uma maior participação dedutiva da parte deste. Mas tal uso deliberado acaba corrompendo um dos aspectos fulcrais do *punctum* barthesiano: o facto de estes pormenores só possuírem força por não terem sido intencionalmente colocados na imagem pelo fotógrafo: «(...) o pormenor que me interessa não é, ou pelo menos não rigorosamente, intencional e, provavelmente, não deve sê-lo; ele encontra-se no campo da coisa fotografada como um suplemento simultaneamente inevitável e gracioso.» (Barthes, 1980/2008, p. 56)

1.2) Fluxo: Reestruturação Contínua do Universo Fotográfico e da Identidade

Como já foi anteriormente notado, a experiência quotidiana da modernidade é profundamente mediada pelas mais variadas tecnologias imagéticas, que se entranharam de tal modo até nos mais banais elementos do dia-a-dia que só muito dificilmente nos conseguem surpreender ou apanhar desprevenidos. A tendência para agir e interagir com outros como se todas as nossas acções estivessem a ser constantemente gravadas e transmitidas a uma audiência invisível, ou a ser gravadas para posterior escrutínio, torna-se uma segunda natureza para o homem contemporâneo (Lasch, 1979/1991, p. 47 e 48). A consciência da constante visibilidade leva a que os indivíduos tenham que manter uma “fachada” constante, representando uma versão ideal de si mesmos, menorizando as suas falhas, em suma, tornando-se antecipadamente na *imagem* que desejam que

deles subsista.

Esta mudança no paradigma da visibilidade identitária levou, como seria expectável, a transformações na própria concepção de identidade. Num passado não muito distante, a ideia de identidade pessoal encontrava-se associada a uma noção de solidez, de estabilidade e continuidade vitalícia. O próprio uso metafórico da expressão “forjar a identidade”, ao associar-se à metalurgia, remetia para uma ideia de resistência. Os papéis sociais assumidos pelos indivíduos surgiam em associação a estruturas comunitárias mais latas, como a família ou outras instituições sociais, que serviam para assegurar a estabilidade destes, mantendo-os sob controlo (Turkle, 1995/1997, p. 265).

Mas dificilmente estas ideias de durabilidade e estabilidade se poderiam transladar para a sociedade actual, uma sociedade de aparências e espectáculo que, como Guy Debord (1967/2012, p. 41) apontou, é fundada sobre a mudança, devendo constantemente reinventar-se para que se possa perpetuar. Na pós-modernidade as questões identitárias continuam a ser de importância central mas o seu foco mudou. O seu problema central deixou de ser, como até então, como construir uma identidade e mantê-la sólida e estável ao longo da vida, e tornou-se no seu oposto: como evitar a fixação e manter as opções identitárias em aberto (Bauman, 1996/2003, p. 18).

A concepção de identidade passou então a ser entendida como sujeita às flutuações históricas, culturais e pessoais, revelando-se assim como um processo de criação e reestruturação contínuo (Nir, 2012, p. 10). Apesar da sua natural multiplicidade, o ser humano continua a necessitar de um sentido claro de identidade e pertença cultural, mas como a identidade não é nem uniforme nem fixa, estando constantemente sujeita a contestação e mudanças, o processo de confirmação identitária, também fotográfico, tornou-se corrente e interrupto (Wells, 1997/2000, p. 288). A cada momento a identidade pessoal está sujeita a ser reflexivamente interrogada pelo *self* e de ser revista à luz de novas informações e acontecimentos. E, se essas novas circunstâncias assim o exigirem, a auto-identidade mostra-se flexível o suficiente para modificar-se, sendo capaz de transformar até a sua aparência corporal (Van Dijck, 2008, p. 68).

A imagem, e em especial a imagem fotográfica, pode ser entendida como um mecanismo utilizado para a criação e manutenção de um sentido mais claro de identidade pessoal e pertença cultural, sendo que a escolha de uma determinada forma de auto-representação implica sempre um posicionamento específico em relação às questões identitárias. Assim, a presente tendência para a aceleração quer das tecnologias de criação imagética, quer da frequência com que as pessoas recorrem a estas, reflectem uma intensificação das interrogações sobre o *self* (Medeiros, 2000, p. 59).

A omnipresente influência exercida pelas imagens fotográficas vem transformar o papel exercido pela memória na criação da identidade pessoal. Constantemente rodeados por fotografias

que apresentam “a melhor versão de nós mesmos”, o *Self* tende a remodelar a sua auto-imagem de modo a corresponder a essas fotos. Estas imagens estáticas, ao contrário do que poderia ser esperado, não levam a uma visão estagnada da identidade, mas a um constante reavaliar desta e do seu passado, reajustando-os consoante o que acontece ou o que poderá acontecer (Van Dijck, 2008, p. 63)

Flexibilidade e mutabilidade não se aplicam exclusivamente às imagens enquanto ferramentas de modelação da memória pessoal, mas também aplicam-se de modo mais geral aos corpos e às coisas. A memória, como as fotografias e os corpos, pode agora ser tornada numa imagem perfeita; memória e fotografia mudam em conjunto, adaptando-se às expectativas contemporâneas e às normas prevalecentes. (Van Dijck, 2008, p. 70)

Mas sendo que a identidade é um processo contínuo, que necessita de constante reafirmação, qualquer sentido de confirmação e segurança identitária que estas fotografias possam oferecer está à partida fadado a ser apenas temporário. O facto desta tão necessária segurança ontológica rapidamente se desvanecer é um dos factores que levam-nos a continuar a produzir e a consumir fotografias tão vorazmente (Wells, 1997/2000, p. 288).

A constante produção fotográfica cria um ciclo vicioso que é central para a emergência do indivíduo, que molda experimentalmente a sua auto-imagem numa tentativa de tornar-se “ele mesmo”. Num primeiro momento, antes da captação, o este manipula a sua aparência e postura de modo a tornar-se no que ele deseja que seja o futuro perfeito da fotografia. Esta aparência momentânea é depois suspensa na imobilidade da imagem e torna-se assim o pretérito perfeito da rememoração (Lury, 1998/2004, p. 85). Mas mesmo após a fotografia tirada, esta não representa uma imagem imutável do passado, continuando retroactivamente aberta à reavaliação sobre quem fomos e quem poderemos vir a ser. «A fotografia pessoal pode tornar-se um exercício vitalício de rever os desejos passados e de ajustá-los às novas expectativas.» (Van Dijck, 2008, p. 70 e 71)

A fotografia situa-se assim numa estranha conjuntura temporal. Existindo sempre, inevitavelmente, no presente, esta funciona simultaneamente como uma relíquia sobrevivente de um passado que descreve visualmente e como uma alusão ao futuro, uma profecia do visível (Szarkowski, 1966/2007, p. 10).

Segundo Jacques Derrida (1995, p. 26 e 27) a criação de um arquivo, neste caso predominantemente fotográfico, demonstra sempre uma maior preocupação com a questão do futuro do que com, ao contrário do que poderia ser espectável, o passado propriamente dito. O ímpeto para criar um arquivo espelha sempre um sentido de responsabilidade em relação a um futuro incerto: algo deve ser preservado para que se um dia, talvez, alguém o desejar analisar, perscrutar os seus múltiplos significados, o possa fazer. A ideia de repetição, associada às questões

da memória e do arquivo, tende a ser simplisticamente associada com o passado, mas o arquivo só pode verdadeiramente existir enquanto uma irreduzível experiência futura (Derrida, 1995, p. 45).

O arquivo derridiano revela-se então como potencialmente infinito. Ao estar “aberto para o futuro”, o arquivista tem sempre a possibilidade de criar mais arquivo (Derrida, 1995, p. 45). O próprio material considerado digno de arquivo é fluído e ilimitado, pois é a estrutura técnica do arquivo que determina aquilo que é arquivável, gerando os eventos que visa reter e estipulando a sua relação com o futuro (Derrida, 1995, p. 17). Tudo é assim digno de ser arquivado, se alguém assim o entender. O arquivo só pode gerar mais arquivo.

Surge assim na imaginação colectiva a ideia de um arquivo imediato, que, ainda que focado no futuro, se desenrole sistematicamente no presente, sendo ele mesmo a própria memória física e visualmente reproduzida. Tal arquivo implicaria que, de algum modo, a própria experiência real do presente fosse automaticamente preservada (Derrida, 2000/2010, p. 2). O crescente imediatismo de tecnologias como a fotografia, a televisão e a internet vêm contribuir para a possibilidade de monitorização constante da experiência quotidiana, as suas imagens sucedendo-se umas às outras numa torrente infundável, fazendo com que grande parte da experiência contemporânea seja já tecnologicamente preservada.

A tradicional ideia da fotografia enquanto associada quase que exclusivamente à memória e à história, inevitavelmente marcada por uma certa tristeza, por uma espécie de luto, defendida por teóricos como Barthes (1980/2008) começa a desvanecer-se em certas práticas fotográficas contemporâneas, nomeadamente no uso da fotografia como um dispositivo identitário e comunicativo nas redes sociais online. O uso quotidiano da fotografia é inerentemente fugaz, maleável e imediato, sendo uma imagem sempre sucedida por outra ainda mais recente (Murray, 2008, p. 157).

O fotógrafo contemporâneo deseja captar tudo aquilo que experiencia, fotografando assim de modo regular, e quase compulsivo, o seu dia-a-dia. Fotografar torna-se assim semelhante a uma fixação, exigindo que o fotógrafo crie sempre novas imagens, resultando numa torrente de fotografias geradas quase que automática ou inconscientemente. As fotografias criadas mostram assim, mais do que as vivências e memórias de que as tirou, os lugares e situações que exerceram uma sedução fotográfica tão forte que o fotógrafo sentiu-se compelido a premir o obturador (Flusser, 1983/1998, p. 74).

Esta propensão para a repetição invocada pelo acto fotográfico remete para outro importante conceito psicanalítico desenvolvido por Sigmund Freud no seu livro *Beyond The Pleasure Principle* (1920/1989) – a compulsão à repetição.

Segundo este, numa fase inicial do desenvolvimento é comum as crianças repetirem, muitas

vezes sob a forma de jogos, as experiências que fortemente os impressionaram. Essas experiências iniciais podem, em si mesmas, ser ou não fonte de prazer, mas mesmo quando se trata de uma experiência desagradável a criança opta por repeti-la de modo a tomar parte *activa* numa situação que vivenciou pela primeira vez de modo *passivo*, tendo sido subjugada por esta. Este esforço de repetição pode assim ser entendido como uma tentativa de ganhar controlo e dominar a situação original – um instinto para a mestria (Freud, 1920/1989, p. 15 e 16).

Para uma criança a repetição idêntica de uma experiência é sempre fonte de prazer, independentemente do número de vezes ou da frequência dessa repetição (Freud, 1920/1989, p. 42). As crianças gostam de ouvir a mesma história ou de jogar o mesmo jogo vezes e vezes sem conta, apontando rapidamente qualquer modificação, por mais pequena, que tenha sido feita e exigindo o retorno à integridade da repetição da experiência originária.

Este prazer na repetição tende a atenuar-se ou mesmo a desaparecer na vida adulta, onde a singularidade das experiências ganha um papel de relevo.

Se uma anedota é ouvida pela segunda vez ela quase que não produz efeito; uma produção teatral nunca gera uma impressão tão forte na segunda visualização como gerou na primeira; de facto, é quase impossível persuadir um adulto que desfrutou bastante a leitura de um livro a relê-lo imediatamente. A novidade é sempre uma condição para o prazer.
(Freud, 1920/1989, p. 42)

No entanto existem sempre instâncias da vida adulta onde a compulsão à repetição persiste e nas quais um indivíduo é capaz de retirar prazer da repetição de experiências prévias, ou mesmo em casos extremos de comportamentos compulsivos, sendo aparentemente guiado por forças desconhecidas e inconscientes (Bate, 2009, p. 80). Para Philippe Dubois (1992, p. 164) a fotografia é uma dessas instâncias, sendo a compulsão à repetição essencial ao acto fotográfico. A fotografia só gera prazer a partir da sua repetição, repetição não de um sujeito ou tema em específico mas do próprio acto fotográfico. Cada disparo do obturador é único, todos os cálculos são refeitos para a nova fotografia, e no entanto é uma repetição da mesma lógica. A fotografia é singular e transitória e assim, paradoxalmente, compele a recomeçar, sempre – uma nova imagem, um novo disparo, repetindo-se em série, *ad infinitum*.

Esta produção fotográfica compulsiva traduz-se numa sobrepovoação imagética do ambiente quotidiano. A imagem fotográfica tornou-se omnipresente, cercando-nos quer em espaços públicos quer em privados, surgindo nos mais diversos modos e contextos – desde cartazes publicitários a jornais ilustrados, emolduradas ou colocadas em álbuns, impressas em sacos de compras ou em capas de livros com que nos cruzamos quase sem notar, nos milhentos ecrãs que povoam o nosso dia-a-dia, etc.

E no entanto, apesar desta ubiquidade fotográfica, as pessoas raras vezes parecem questionar activamente a importância e o impacto destas imagens. Apesar da fotografia rodear-nos nas mais variadas esferas da vida quotidiana, a maior parte das pessoas tende a estar muito pouco consciente da sua presença, experienciando-a “de passagem”, distraídas pelos seus afazeres, presenteando-as com um olhar fugaz e, ocasionalmente, com um olhar um pouco mais atento mas nem por isso mais crítico.

Poderia parecer fácil justificar esta desatenção a que a fotografia parece estar condenada recorrendo a teorias da habituação, que defendem que estamos de tal modo acostumados com a presença da fotografia que esta normalizou-se, deixando de ser notada, pois só as alterações e mudanças no quotidiano chamam a atenção. Mas no caso das fotografias esta explicação revela-se falha, pois o que define o universo fotográfico contemporâneo é justamente o facto de este estar em constante fluxo, devendo uma imagem ser constantemente substituída por outra mais recente, actualizando-se. Aquilo a que a fotografia nos habitua é ao sentido de progresso constante e não a “determinadas” imagens. A intervalos regulares os cartazes publicitários são mudados, novas publicações, com novas fotos de capa, surgem nas bancas, novas fotografias nos ecrãs. As mudanças e alterações, que noutros contextos chamam à atenção, são precisamente aquilo que na fotografia turva a nossa concentração, de modo a que já nem nos apercebemos delas. O progresso tornou-se de tal modo comum e ordinário que só a sua paralisação, o interromper do fluxo, chamaria verdadeiramente à atenção (Flusser, 1983/1998, p. 81).

Esta noção de fluxo fotográfico e de efemeridade imagética pode parecer algo relativamente recente, incentivado pelo aceleração da vida quotidiana e pelas tendências cíclicas e descartáveis da sociedade do consumo. Mas na verdade o fascínio pelo efêmero estava já presente na génese da fotografia, no próprio daguerreótipo. O facto da imagem deste formar-se numa placa de metal, usualmente cobre sensibilizado com sais de prata, e o cuidado e preciosismo com que nos habituamos a vê-los tratados, sendo reverentemente manuseados e guardados em decoradas caixas protectoras (Batchen, 2004), leva a que hoje os associemos com uma ideia de permanência, sendo vistos como objectos de culto e rememoração. Mas o próprio François Arago, no seu já referenciado relatório de 1839, defendeu que, para reduzir os custos monetários do processo fotográfico: «(...) a mesma placa pode servir sucessivamente para tirar centenas de imagens diferentes.» (Arago, 1839/1980, p. 19). É importante notar que o daguerreótipo não era um processo positivo-negativo, sendo que cada fotografia é um objecto singular, cujo único modo de criar uma cópia era ou tirar uma nova fotografia da placa original ou criar uma reprodução em gravura. Assim, destruir a imagem original para que a mesma placa possa ser novamente utilizada é privilegiar o fluxo sobre a permanência, o presente sobre o passado, numa atitude que se assemelha estranhamente ao modo de

pensar contemporâneo.

Esta colossal profusão fotográfica implica uma maior abertura em relação ao leque de objectos, sujeitos e situações considerados dignos de serem fotografados. No entanto se tudo o que existe é igualmente merecedor e é continuamente fotografado então todas as fotografias são niveladas, normalizadas, tornando-se insignificantes (Berger, 1972, p. 1). A própria tecnologia fotográfica actual torna tão fácil captar, com extraordinária precisão, uma imagem que esta pode ser, de modo igualmente simples, substituída por outra mais recente (Chandler e Livingston, 2012, p. 1).

A omnipresença de imagens fotográficas massivamente difundidas, que se tornam cada vez mais banais, faz com que estas sejam, quanto muito, *interessantes*, numa acepção mais cínica da palavra, como a definição dada por Pedro Frade no seu livro *Figuras do Espanto* (1992, p. 15). Interessante seria então aquilo que, tendo captado momentaneamente a atenção, pode já no momento seguinte ter-se tornado totalmente indiferente e sido substituído por outro foco de interesse qualquer.

Este fugaz interesse fotográfico é fruto de uma, assim chamada, *cultura fotográfica* na qual o espectador participa com o seu olhar já moldado por experiências prévias. Cada fotografia é então observada já com uma certa expectativa em mente, procurando nessa nova imagem aquilo que já foi visto noutras fotografias. O espanto fotográfico contemporâneo é apenas uma vaga imitação de um verdadeiro sentimento de surpresa – na imagem o espectador contempla uma *diferença relativa*, que distingue a fotografia em questão de todas as outras que já foram vistas ou imaginadas (Frade, 1992, p. 15 e 16). O interesse que dedicamos a cada fotografia é assim relativo e, inevitavelmente, transitório.

Uma das causas desta decrescente capacidade da fotografia para reter prolongadamente o olhar e o interesse do espectador pode ser encontrada no carácter cada vez mais imediato da técnica fotográfica. A fotografia instantânea reflecte uma atitude algo paradoxal: se por um lado esta permite-nos ver mais coisas, pois a sua enorme velocidade de obturação permite capturar imagens em fragmentos de segundos, imagens que de outro modo seriam inacessíveis ao aparelho perceptual humano, acentuando assim uma curiosidade visual e uma “paixão do olhar”; por outro lado a atenção exigida por estas imagens torna-se proporcional à velocidade da sua realização, sendo criada depressa e vista igualmente depressa. A fotografia tornou-se numa “arte veloz” (Medeiros, 2000, p. 48 e 49), não exigindo dos seus observadores grande compenetração ou sequer uma observação atenta e demorada. Este aceleração da visualização fotográfica tem consequências na sua relevância a longo prazo, pois do mesmo modo que o grau de lentidão de um evento é proporcional à intensidade da memória criada, também a rapidez deste torna-se proporcional à intensidade do seu esquecimento (Kundera *apud* Batchen, 2004, p. 25).

A ideia de *transitoriedade* torna-se assim algo central e emblemático da própria experiência fotográfica. A fotografia revela-se como um objecto de fascínio, enquanto, simultaneamente, criando algo que é o seu completo oposto, uma espécie de repulsa que apenas permite que as imagens fotográficas sejam olhadas rapidamente, numa sequência, mais ou menos veloz consoante o auto-controlo exercido pelo observador, de sideração e rejeição. A acumulação massiva de imagens, que monotonamente se sucedem umas às outras, implica que, por falta quer de tempo quer de paciência, estas não possam senão ser vistas numa sequência incrivelmente rápida, sendo depois arquivadas e esquecidas. Existe então algo inerentemente auto-destrutivo nesta desenfreada criação fotográfica (Durand, 1995, p. 145 e 146), que insiste em continuar a gerar mais e mais imagens, mesmo estando ciente que estas nunca poderão ser dignamente observadas.

Esta transitoriedade, que conduz inevitavelmente à monotonia, está presente em praticamente todos os tipos de fotografia, mesmo aqueles com que possuímos uma maior ligação emocional e como tal julgamos erradamente imunes, como é o caso da fotografia de família. A maior parte das fotografias tiradas neste contexto são, por norma, apenas brevemente olhadas e partilhadas pouco após o momento da sua captação. Nesses momentos o investimento emocional que temos sobre essas imagens pode ser forte mas tende a não ser duradouro, pelo que estas vão gradualmente perdendo a sua importância e tornando-se “invisíveis” (Rose, 2010, p. 11 e 12). À medida que o seu fascínio inicial se desvanece e a sua conexão com a memória vai desaparecendo, estas imagens, quando ainda existindo num suporte físico, tendem a ser guardadas em álbuns ou em caixas que ficam meses (por vezes anos) a fio esquecidas em armários ou gavetas. Revela-se então uma necessidade colectiva e emocional de guardar estas imagens, enquanto ao mesmo tempo possibilitando o seu esquecimento temporário, sendo no entanto reconfortados pelo saber de que estas imagens e memórias podem ser reavivadas a qualquer momento, encontrando-se assim numa estranha relação de simultânea proximidade e distância (Martins, 2008, p. 44 e 45). Num contexto digital tal é conseguido com uma ainda maior facilidade, ao deixar simplesmente as fotografias serem soterradas, para os confins do computador ou da internet, pela incrível quantidade de nova informação e dados gerados diariamente.

A imagem fotográfica é sempre, independentemente da aparente importância do seu sujeito ou objecto, uma imagem *em crise*, algo em permanente fluxo, tentando obliterar-se a si mesma (Durand, 1995, p. 146) paradoxalmente através da contínua criação de mais e mais imagens, de modo a que no meio de uma tal profusão nenhuma imagem possa ser totalmente notada, tornando-se invisível apesar da sua distintiva visibilidade.

2) Fotografia e Memória

O papel da memória na vida quotidiana é um de inquestionável importância. A continuidade da consciência e da memória é um dos factores que permitem a definição de um indivíduo enquanto tal, criando uma ideia relativamente estável de um *Self* com uma origem concreta num tempo e espaço específico, legitimado por uma biografia individual (Lury, 1998/2004, p. 7 e 8).

Questões relativas à memória estiveram sempre interligadas com a construção do indivíduo. De facto, (...) as técnicas do self envolvidas na criação da memória de uma biografia contínua foram centrais para a constituição do indivíduo possessivo moderno, enquanto tal.
(Lury, 1998/2004, p. 105)

Para Celia Lury (1998/2004), é a memória que permite a criação de narrativas pessoais e colectivas, e são essas experiências de rememoração subjectivas que definem um indivíduo, não apenas o facto de este possuir um corpo distinto e identificável.

Mas a memória também tem implicações quotidianas mais imediatas, ao influenciar ao nível das percepções sensoriais, sendo que não existe percepção alguma que não esteja profundamente marcada por recordações. Aos dados imediatamente recebidos pelos sentidos são misturados inúmeros detalhes da experiência passada, em tal grau que muitas vezes das percepções “reais” são retidas apenas algumas indicações simples que agem como “signos” cuja função é voltar a avivar memórias antigas (Bergson, 1939/1999, p. 30).

É deste recurso à memória que surge a rapidez e comodidade da percepção, embora tal possa também gerar variadas ilusões e enganos (Bergson, 1939/1999, p. 30). A nossa percepção “real” do mundo é ínfima em comparação ao que a memória acrescenta sobre ela. As imagens memoriais misturam-se constantemente com a percepção, completando e enriquecendo a experiência perceptiva (Bergson, 1939/1999, p. 69).

Não é então de todo surpreendente que a fotografia tenha sido desde cedo associada com a memória. O próprio Freud relacionou primeiramente a invenção da fotografia com a faculdade da memória e não, como seria de esperar, com a visão. A fotografia age como um substituto de uma pessoa que está ausente ou de uma paisagem que o fotógrafo em tempos visitou, servindo como um modo de guardar algo, de não o perder, pelo que a memória é um aspecto fulcral para o seu funcionamento (Bate, 2009, p. 9).

Antes da invenção da fotografia apenas a memória podia, de modo causal, capturar a experiência e salvá-la do esquecimento. O desenho, a pintura ou a gravura somente podiam fazê-lo através de uma relação indirecta de analogia. Ambos, o olho humano e a câmara fotográfica, registam graças à sua sensibilidade à luz as imagens de um evento imediato. O que a câmara vem acrescentar é a capacidade de *fixar* a aparência desse evento, de retirar essa imagem do fluxo

incessante da existência. A câmara salva o semblante visual um momento da sua, de outro modo inevitável, ultrapassagem por novos momentos e novas aparências, mantendo-as assim imutáveis.

A fotografia é então mais uma das encarnações do ancestral desejo de preservar da passagem do tempo algo que nos é querido. Tal é perceptível nos clichés populares sobre a fotografia, que continuam a insistir na ideia de “momentos congelados no tempo”, deixando antever as expectativas culturais que ainda se mantêm sobre o *media*. Através da sua relação com o referente, o seu efeito de realidade e o seu irreduzível ar de “passado” a fotografia impôs-se na imaginação popular como equivalente à memória. E, ao contrário do que muitas vezes é pensado, esta função rememorativa não foi erradicada com a conversão da fotografia ao digital. A função da memória acaba sempre por ressurgir no universo virtual da internet.

Uma das funções primordiais do acto fotográfico é, então, como Vilém Flusser esquematicamente definiu no seu *Ensaio sobre a Fotografia* (1983/1998):

1. codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. servir-se do aparelho para tanto; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. fixar tais imagens para sempre. Resumindo: a intenção é a de eternizar os seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros. (Flusser, 1983/1998, p. 61)

A memória, e por afinidade a fotografia, visa assim salvar do esquecimento, do nada, do abandono. E com uma visão tão negra do esquecimento é apenas natural que se procurem modos de suplementar e garantir a durabilidade da lembrança. Tal é o papel da fotografia, ajudar a suprimir a desconfiança na memória. Ao criar um suporte físico para a memória, exterior ao nosso sistema cognitivo, este torna-se uma parte materializada do aparato mnemónico, onde essa lembrança foi depositada e pode assim ser chamada à memória e reproduzida quando desejado. Tendo sempre a certeza que se mantém inalterada e que escapou às possíveis distorções a que estaria sujeita no aparato mnemónico “real” (Freud, 1925/1997, p. 207).

Apesar da imagem fotográfica possuir as suas próprias distorções e anomalias, esta continua a ser encarada como um dos melhores mediadores entre a nossa percepção visual e as memórias que criamos (Kozloff, 1978b, p. 101). Esta ideia é praticamente tão antiga como a própria fotografia. No século XIX e início do século XX a ideia de fotografia enquanto instrumento de memória era uma ideia amplamente difundida e aceite. Todas as pessoas que tivessem já contemplado uma imagem fotográfica maravilhavam-se com o modo como esta transportava o passado para o presente, fazendo-o parecer aqui e agora, restaurando a sua presença visual. As capacidades memoriais da fotografia eram inigualáveis por qualquer outra arte visual, por mais virtuosa que fosse, e a sua conjugação com memória rapidamente se tornou na sua concepção base, mantida com uma

convicção aparentemente espontânea, como que uma verdade inquestionável. E desde então, nas várias encarnações dos álbuns fotográficos, a função de preservar memórias biográficas manteve-se sempre relevante. Dos *tintypes* e *carte-de-visite* do século XIX às contemporâneas galerias digitais, todos estes dispositivos foram utilizados para contar e recontar experiências sociais (Mendelson e Papacharissi, 2011, p. 251).

O processo de edição de um álbum fotográfico, familiar ou não, é simultaneamente uma operação *sobre* a memória e *sobre* a identidade pessoal e colectiva, que visa através da actividade fotográfica presente construir futuras memórias (Slater, 1995, p. 134). Toda a identidade, seja nacional, cultural ou individual, pertence a uma narrativa, e através dos , álbuns é criada e mantida enquanto registo visual.

As imagens cuidadosamente seleccionadas para integrarem os álbuns são intensamente pessoais e repletas de memórias, especialmente por serem vistas como emanando directamente do passado fotografado. Diz-nos Alan Trachtenberg:

Coleccionar e preservar snapshots, criando álbuns de família, afixando imagens de entes queridos em paredes, todas estas actividades são baseadas na crença de que as fotografias são remanescentes da experiência passada, imagens-remanescentes de sentimentos passados, associações, histórias, o conteúdo imagético do nosso passado que trazemos na nossa mente, da história privada que vivemos e da história pública que partilhamos com comunidades contíguas. (Trachtenberg, 2008, p. 116)

Este “efeito de veracidade” da fotografia é visto como incitador de memórias que, de outro modo, poderiam não ocorrer. As fotografias tornam-se possíveis lembretes constantes, exercitando a memória. Mas o próprio acto de selecção das fotografias a colocar no álbum, ou a ignorar, adultera já o carácter das futuras memórias que este incitará. Para registo fica uma versão pouco fiel e embelezada dos eventos, uma memória apenas das coisas no seu melhor.

Este desejo de memorializar as coisas no seu melhor, em conjunto com certas convenções implícitas da cultura do *snapshot* (que serão posteriormente analisadas), leva a que grande parte da produção fotográfica vernacular acabe caindo no que se poderia considerar “clichés visuais”. Mas ao invés de olhar estas imagens com desdém pela sua aparente falta de originalidade, seria mais produtivo encará-las como representativas de arquétipos da memória visual, capazes de resumir adequadamente experiências transversais à vida familiar e social contemporânea (Stokes, 1992, p. 201). Ao longo do seu ensaio Philip Stokes ilustra esta ideia recorrendo a diferentes tipologias fotográficas que surgem comumente em inúmeros álbuns, como as fotografias de férias, as imagens de crianças a brincar, as fotografias de grupo frente à casa ou junto ao carro, etc., e analisando brevemente as suas características unificadoras e a sua significância geral. Dos retratos

colectivos de família, por exemplo, diz-nos:

Nos retratos podemos discernir um jogo da individualidade contra a colectividade, e a representação de hierarquias, ou mesmo de rivalidades, que ocorre numa espécie de espectáculo teatral mudo. Os mais velhos, colocados no centro ou perto da frente do grupo, encontram-se rodeados por parentes, filhos e outros. A família, grande e muitas vezes extensa para além do seu núcleo, é retratada de modo consistente; mas as variações existentes dentro desse tema constantemente intrigam o espectador. (Stokes, 1992, p. 196)

Apesar das imensas semelhanças formais que facilmente se notam de álbum para álbum, cada colecção é diferente e cada exemplo único. Cada uma destas imagens conta com as interpretações e informação contextual acrescentada pelos seus criadores e utilizadores, são imagens enriquecidas pelas memórias, conversas, piadas privadas e escândalos ocultos que inevitavelmente lhe estão associadas (Holland, 1997/2000, p. 151 e 152). Que não se tratam, na maior parte das vezes, de imagens visualmente espectaculares é certo, mas as fotografias que são mantidas em álbuns e molduras espalhadas pela casa são valorizadas, mais do que pela sua qualidade estética intrínseca, pelo seu contexto, pelo seu papel na confirmação da identidade e história dos seus utilizadores (Holland, 1997/2000, p. 121).

A despeito da aparentemente clara conexão entre memória e fotografia que parece profundamente implantada na imaginação popular, estes dois processos obedecem a naturezas essencialmente distintas.

Começando pela memória, talvez a sua característica mais relevante seja a sua fluidez e subjectividade. As memórias são retidas consoante a sua importância pessoal, mantendo apenas o que tenha significância e não o contínuo espacial a que a fotografia nos habituou (Kracauer, 1927/1993, p. 425). A memória é móvel e fugidia, e os detalhes que ela parece reter são mantidos num limbo insólito: não funcionando como objectos, pois são demasiado fugazes para isso; ou como fragmentos, pois facilmente evocam uma noção de conjunto; nem como totalidades, visto não serem auto-suficientes; ou tão pouco são estáveis, sendo facilmente alterados a cada recordação (De Certeau, 1984/1988, p. 88).

Quando comparada com a linearidade da imagem fotográfica, as memórias parecem repletas de lacunas, mas tal cariz fragmentário faz parte do próprio funcionamento singular da memória. Cada fragmento de memória surge num contexto mais lato mas algo vago, relativo a um conjunto memorial a que este falta, cada memória surge numa relação metonímica correlacionada com um todo incerto (De Certeau, 1984/1998, p. 88).

A actividade memorial é então regulada por práticas em constante mutação, não só por ser criada e marcada por eventos externos que se acumulam e sobrepõem sucessivamente, mas também

porque estas memórias só “vêm ao de cima” através da estimulação por parte de novos eventos e circunstâncias (De Certeau, 1984/1988, p. 87).

Sabendo-se a transformação e subjectividade como sendo inerentes à memória torna-se então contra-produtivo esperar que esta se acomode às características da fotografia. O memorável e o fotografável, podendo por vezes justapor-se, são no entanto entidades distintas: «O memorável é aquilo que pode ser sonhado sobre um local.» (De Certeau, 1984/1988, p. 109)

A fotografia, por sua vez, capta demasiada informação visual para poder funcionar como memória. A imagem fotográfica é demasiado coerente e demasiado linear, contrastando fortemente com o carácter selectivo e maleável, quase ficcional, da memória (Batchen, 2004, p. 16). Em contrapartida, a fotografia só pode oferecer uma espécie de acesso limitado à vida do momento original, uma vez que o conteúdo desse momento é inevitavelmente deixado para trás, no âmbito da história, e a imagem, por si só, apenas capta um resíduo, a sua configuração visual. As fotografias, por si só, são incapazes de preservar significados. Elas apenas podem dar a ver as aparências, ainda que com credibilidade e seriedade, distanciadas do seu conteúdo, pois o significado depende de funções cognitivas que só podem ser geradas através de narrativas.

Por norma, no caso da fotografia vernacular privada, as fotografias permanecem de algum modo ligadas ao contexto do momento original de que foram retiradas. Estas são lidas e apreciadas num ambiente que lhes é contínuo, estando sempre rodeadas pelo significado de que foram separadas no momento do disparo do obturador. As fotografias são, nestes casos, *souvenirs* de uma vida que ainda está a ser vivida (Berger, 1980, p. 51 e 52). Mas a coisa muda de figura quando se consideram os usos públicos da fotografia, nos quais é apresentada apenas a aparência de um evento com o qual os seus leitores podem nem ter uma relação directa. A fotografia pública oferece apenas informação, desassociada de qualquer experiência vivida (Berger, 1980, p. 52), aparentando então fragmentária, por não conseguir englobar o significado a que se refere e em relação ao qual cessaria de ser apenas um fragmento.

Destituída do contexto original, nenhuma fotografia pode oferecer uma visão clara e directa do passado. Ao observar uma fotografia antiga o espectador não pode deixar de ser invadido por uma sensação de relativo desconforto ao perceber que esta apenas lhe oferece a configuração espacial do momento fotografado, mantendo velado qualquer conhecimento real desse momento originário. Toda a informação que o espectador julgue retirar sobre a vida e personalidade de quem quer que apareça nessas imagens é apenas um conjunto, mais ou menos acertado, de deduções (Kracauer, 1927/1993, p. 431).

Para poder atribuir significado a uma fotografia que não nos pertença não podemos simplesmente olhá-la. Há que *lê-la*, explorá-la textual e semioticamente, considerando ao mesmo

tempo os códigos culturais e fotográficos (Holland, 1997/2000, p. 152), caso contrário ela permanecerá teimosamente opaca na sua aparente transparência.

Apesar das fragilidades da imagem fotográfica, a cultura popular continua a insistir na ideia de que a imagem estática pode ser utilizada como um significante infalível do memorável, como se existisse uma conexão directa entre o funcionamento da memória e o da câmara fotográfica (Campany, 2007, p. 186). A própria Susan Sontag, na sua colecção de ensaios sobre fotografia, parece cair nessa falácia, apesar da sua usual perspicácia teórica: «As fotografias podem ser mais memoráveis do que a imagem em movimento, pois estas são um corte nítido do tempo, não um fluxo.» (Sontag, 1977/2008, p. 17)

Esta presunção de que a imagem estática é inerentemente mais memorável, ou sequer mais próxima da natureza da memória humana, ignora completamente o facto de que a essência da memória é, como já foi visto, a sua mutabilidade (Campany, 2007, p. 187).

A viragem para, e a proliferação de uma noção fotográfica da memória é não só uma resposta à “crise da memória” mas já um produto dessa mesma crise (Batchen, 2004, p. 95). A invenção da fotografia veio mudar o modo como recordamos individualmente coisas, eventos e pessoas, assim como toda a memória colectiva ou social (Bate, 2009, p. 10). A fotografia passou a influenciar praticamente todos os níveis da memória, mesmo aqueles em que não participa directamente, tornando-se um meta-valor da construção memorial. Sob a sua influencia a memória é ofuscada e passa a ser construída de modo a se conformar com a insistente imagem imutável da fotografia (Edwards, 2009, p. 331).

A ênfase fotográfica na aparência alastra-se facilmente à memória, provocando lembranças “ocas”, desconectadas da realidade social do seu momento de produção e dos sujeitos que as rememoram (Batchen, 2004, p. 95).

Algumas visões mais fatalistas vêem a fotografia como um “veneno para a memória”, pois estas mantêm-se imutáveis enquanto a memória vai enfraquecendo com o passar do tempo. A tendência é para quanto mais olhamos uma fotografia, mais insistentemente a nossa memória tenta acomodar-se a essa imagem inalterável, distorcendo-se e mutilando-se de modo a conformar-se com o que a fotografia continua a mostrar (Elkins, 2011, p. 114 e 115). Na verdade, como nota David Campany (2007, p. 186), a fotografia tão prontamente pode funcionar como um auxiliar da memória, como pode tornar-se num obstáculo a esta, impedindo a compreensão do passado ao bloquear a capacidade de pensar *para além* da imagem.

A fotografia vem também enfraquecer o papel da memória ao diminuir a sua responsabilidade. Ao transferir para um suporte físico, externo ao aparelho mnemónico humano, as memórias que se querem preservar cria-se um “traço-memorial permanente”, cuja incumbência é

mantê-las intactas durante um período indefinido de tempo, após o qual, quando essa memória deixa de interessar e não é mais necessário “retê-la na memória”, esse traço-memorial pode ser descartado (Freud, 1925/1997, p. 207). Após algo ter sido fotografado, a pressão sobre a memória para recordar aquele momento diminui radicalmente, pois já foi criado um substituto. A fotografia vem assim aliviar-nos do fardo da memória.

Mas a realidade é, talvez, ainda mais complexa do que isso. As imagens fotográficas não vêm simples e directamente destruir as memórias pessoais, mas sim interagir com estas em complexos padrões e modos muito específicos, dos quais nem sempre estamos completamente cientes. O binarismo que era anteriormente facilmente aplicado na distinção entre memória cultural e memória pessoal começa lentamente a colapsar à medida que a fotografia vem reconfigurar as suas relações (Bate, 2010, p. 13).

Hoje, mais que nunca, tudo tende para a fotografia, que se impõe como a memória eterna de toda e qualquer actividade humana. A imortalização através da imagem fotográfica torna-se a meta final de qualquer empenho. O universo fotográfico vai-se a pouco e pouco estabelecendo como a plenitude da condição existencial (Flusser, 1983/1998, p. 38).

A nossa desconfiança velada na memória leva à crença de que se não fotografarmos cada momento, por mais banal que seja, das nossas vidas esses poderão perder-se para sempre. Assim, deixamos de viver no presente, passando as nossas acções a serem guiadas pelo fotográfico: pelo desejo de nos redescobrirmos futuramente nas incontáveis fotografias acumuladas ou pela ambição de dar forma física às memórias.

O gosto pela imagem espontânea, natural, realista, energizada, mata a espontaneidade, afasta o presente. A realidade fotografada assume imediatamente um carácter nostálgico, de uma alegria que escapou nas asas do tempo, uma qualidade comemorativa, mesmo se a fotografia foi tirada ante-ontem. E a vida que vives com o intuito de fotografá-la é já, à partida, uma comemoração de si mesma. (Calvino, 1958/2008, p. 44)

2.1) “Pics or It Didn't Happen” - Fotografia como Prova

Desde a sua génese a fotografia tem sido simplisticamente encarada como uma reprodução fiel da realidade, uma cópia perfeita do mundo, intocada quer pela mão quer pelo génio humano e, assim, perfeitamente objectiva. Os próprios pais da fotografia, Henry Fox Talbot e Louis Daguerre, apoiavam-se nessa ideia para validar a sua então recente invenção.

No seu texto “A Brief Historical Sketch of The Invention of The Art”, de 1839, Talbot recorda o momento que o inspirou a dedicar-se à invenção da fotografia. Nas margens do Lago Como,

frustrado pelas suas tentativas falhadas de desenhar a paisagem com o auxílio de uma câmara clara, Talbot deu consigo a pensar o quão maravilhoso seria se as imagens fugazmente projectadas sobre o papel por dispositivos ópticos, como a já mencionada câmara clara e a famosa câmara escura, destinadas a desaparecerem, fossem capazes de *se imprimirem a si mesmas* sobre este suporte, fixando-se duradouramente.

Também Daguerre reforça, ao longo do seu ensaio “Daguerreotype” escrito em 1839, a importância da automaticidade do seu processo, afirmando que o daguerreótipo não é um instrumento auxiliar para o desenho da natureza mas sim um processo químico e óptico que oferece à natureza a capacidade para se *reproduzir a si mesma*, num processo de aparente geração espontânea de imagens que correspondem ponto-a-ponto ao seu referente na gradação tonal, pecando apenas pelo seu monocromatismo.

É o efeito directo, físico, da luz sobre uma superfície quimicamente sensibilizada que causa as alterações da sua materialidade, criando nesta mudanças claramente visíveis. Estes efeitos, sendo assim causais, devem então possuir alguma semelhança geral com as causas que os produziram, fazendo com que uma determinada configuração luminosa crie uma imagem a partir de manchas tonais, mais ou menos fortes, consoante a intensidade da luz que incidiu sobre determinada parte do suporte (Talbot, 1839/1980, p. 29). A fotografia dá assim a garantia causal de corresponder exactamente à cena lumínica (semelhante ao modo como experienciamos visualmente o mundo) que presenciou e captou.

É desta inevitável relação de proximidade entre o referente e a imagem criada que advém não só o seu valor apodítico mas, graças a uma lógica semelhante, o seu valor sentimental, como é possível constatar numa carta pessoal escrita em 1843 pela poetisa inglesa Elizabeth Barrett Browning:

Minha cara Miss Mitford, sabe alguma coisa sobre essa maravilhosa invenção contemporânea, chamada Daguerreótipo? - isto é, já viu algum retrato produzido por meio desta técnica? (...) Tenho visto ultimamente vários desses maravilhosos retratos, como gravuras, mas primorosas e delicadas para além da capacidade de qualquer gravador – desejando possuir tal memorial de todos os Seres que me são queridos no mundo. Não é a mera semelhança que é preciosa nestes casos – mas sim a associação, e o sentido de proximidade envolvido no objecto, o facto de ser a própria sombra da pessoa ali presente, fixada para sempre! É, creio, a própria santificação dos retratos – e não considero de todo monstruoso da minha parte dizer aquilo que os meus irmãos protestam tão veemente, ... que eu preferiria ter um tal memorial de alguém que me é profundamente querido, do que as mais nobres obras de Arte alguma vez produzidas. Eu não digo tal coisa a respeito (ou despeito) da Arte, mas em virtude do Amor (...) (Browning *apud* Hamilton e Hargreaves,

2001, p. 11, ênfase meu)

Como Elizabeth Browning acertadamente notou na sua carta, nem todos os seus contemporâneos encaravam a recém-inventada fotografia como o mesmo entusiasmo positivista que a fazia aparentar, aos olhos da poetisa, mais valorosa do que a própria Arte.

Charles Baudelaire foi uma das mais importantes figuras da época a expressar a sua desconfiança e mesmo antipatia pelos usos cada vez mais difundidos da fotografia. No seu ensaio para o *Salon* de 1859 intitulado “The Modern Public and Photography”, Baudelaire (1859/1987, p. 19 e 20) manifesta-se contra a ideia de que a fotografia possa alguma vez ser vista como uma arte em si mesma. Apesar de a imagem fotográfica aparentemente oferecer garantias de exactidão, uma representação mimética da Natureza *mecanicamente criada*, tal não é suficiente para que esta se qualifique como uma obra de arte, não alcançando nunca os domínios do impalpável e da imaginação, os quais dependem exclusivamente do labor da alma humana. Assim, para Charles Baudelaire, a fotografia poderia apenas desempenhar um papel secundário, sendo uma “humilde serva” das Artes e das Ciências, registando com a exactidão factual que lhe é própria todos os detalhes do mundo visível e criando um arquivo memorial que compreenda tudo: desde álbuns de viagem a bibliotecas imagéticas naturalistas, passando por ruínas em vias de desaparecimento a livros e manuscritos, enfim tudo o que seja percível e que a fotografia possa imortalizar.

Para Baudelaire (1859/1987, p. 19) o maior pecado da euforia fotográfica que se vivia na época era o facto desta desviar o gosto pela exactidão das suas aplicações próprias, ou seja científicas, e estendê-lo a todos os domínios da vida, oprimindo e sufocando o gosto pelo Belo. Em circunstâncias onde o público deveria apenas concentrar-se em experienciar a beleza, este acaba sendo distraído pela Verdade. Tal deve-se ao facto de na imagem fotográfica os valores estéticos estarem sempre interligados com valores evidenciais, em tal grau que a noção de fotografia enquanto registo autêntico do mundo, um traço simples e directo deste, obscurece a sua função enquanto *imagem* propriamente dita (Lambert, 2009, p. 45).

Apesar de sempre ter existido alguma preocupação estética na produção fotográfica, e em certos casos mesmo um intuito artístico declarado, a sua posição enquanto dispositivo apodítico, como modo dominante de representação das aparências e o modo mais “natural” de fazê-lo, manteve-se relativamente inquestionado durante largas décadas. Já no século XX, no período entre as duas grandes guerras, a fotografia assumiu plenamente perante as massas o seu papel enquanto “testemunho imediato”, sendo na sua generalidade aceite como sendo um *media* transparente, oferecendo acesso directo ao real. Foi também nessa mesma época que a fotografia democratizou-se, tornando-se acessível à grande maioria das pessoas (Berger, 1980, p. 48), que prontamente a acolheram como um modo de documentar as suas vidas pessoais.

A *transparência* da fotografia enquanto *media* é uma das suas mais importantes características, sendo quase uma necessidade perceptual para que estas imagens possam ser rotineiramente lidas sem grande esforço: para que se possa ver aquilo que a fotografia representa, é necessário primeiro reprimir a consciência daquilo que ela *é* em si mesma. Assim, quando se analisa e discute uma imagem fotográfica a tendência é focar-se no que esta mostra, no seu referente, ignorando-a enquanto *objecto* (Batchen, 2000, p. 59).

A fotografia passa a ser encarada como sendo uma “janela para o mundo” e não como um filtro altamente selectivo, criado pela mente de um indivíduo concreto. As imagens fotográficas são então simplisticamente tratadas como sendo o Real, menorizando qualquer ténue consciência emergente do seu carácter ideologicamente construído. A fotografia cobre-se assim, nas palavras de Alan Sekula (1982, p. 86 e 87), de uma mitologia popular da verdade fotográfica, que a publicita como um media transparente de representação da natureza e esta ideia imiscui-se no próprio discurso corrente sobre a fotografia, assertando a sua neutralidade. A gramática utilizada nos encontros reais, cara-a-cara, facilmente se estende a uma conversa sobre fotografia (Legrady, 1996, p. 90). Quando confrontados com um retrato de alguém a reacção comum é afirmar: “Este é o João”, enquanto apontamos para a pessoa na imagem. A ideia de dizer, perante a mesma fotografia: “Esta é uma representação fotográfica do João”, embora semanticamente correcta, soa não só absurdamente trabalhosa, como que quase caricata. A fotografia em si mesma esconde-se “por detrás” do seu referente, daquilo que vemos na imagem, dando a ilusão de acesso transparente ao real. A “naturalidade” indexical da fotografia é já parte da sua ideologia e contribui para a sua retórica de inocência fotográfica, para a difusão da ideia de que aquilo que vemos é aquilo que realmente existiu (Bate, 2009, p. 17).

A fotografia e o mundo real não são obviamente a mesma coisa, mas as nossas práticas fotográficas tornam-nos, de certo modo, quase que equivalentes. A tal ponto que a afirmação de Susan Sontag (1977/2008, p. 3); «Coleccionar fotografias é coleccionar o mundo.», parece justa. Tal não quer, claramente, dizer que as pessoas no seu quotidiano confundam o real e o fotográfico. O senso comum é mais do que capaz de distingui-los. No entanto a fotografia parece ter, ainda assim, um certo poder “místico” maior do que qualquer outra forma tradicional de criação imagética, como a pintura, o desenho ou a escultura. A crença nesse poder fotográfico não é somente fruto de uma certa ingenuidade ou sequer uma questão ideológica, mas sim um reconhecimento quase inconsciente do modo como a realidade se infiltra na imagem: o referente fotográfico não é simplesmente, como numa pintura, aquilo a que a imagem se refere, mas também algo da qual ela *depende* fisicamente (de Duve, 2007, p. 53).

A fotografia tende a ser absorvida por teorias realistas, sendo primeiramente definida pela sua

base técnica, pelo modo como a luminosidade reflectida por um objecto ou evento se imprime automaticamente na superfície fotográfica (Lister, 1997/2000, p. 332). A fotografia é então compreendida como um *index* ou traço daquilo que a causou. Na sua “Teoria dos Signos” Charles S. Peirce associou a fotografia maioritariamente à categoria dos *índices* (apesar da sua semelhança visual com o seu referente também a qualificar como um *ícone*), onde também insere as pegadas ou o fumo que indicia fogo, pois estas são fisicamente forçadas a corresponderem ponto por ponto ao objecto que representam, sendo geradas graças a uma conexão física (Peirce *apud* Krauss, 1977, p. 63). Também Roland Barthes (1980/2008, p. 91) enfatiza a importância desta base técnica, afirmando que foram os químicos, e não os pintores, que inventaram a fotografia pois o seu *noema*, a sua essência que assera “Isto Foi”, apenas pode existir graças às inovações científicas que permitiram que as radiações lumínicas de um corpo real pudessem *tocar* a superfície sensível dos sais de prata e imprimir-se lá.

A fotografia é assim um *media* privilegiado, pois não só vê o mundo como é fisicamente tocada por este. As suas imagens são criadas devido a um efeito causal directo dos objectos a que se referem, que deixam a sua própria marca visual na superfície imagética, como que uma impressão digital. É a combinação do visível e do háptico, do táctil, na génese fotográfica que a torna tão cativante (Batchen, 2000, p. 61).

Sendo a fotografia a impressão física de um referente único, esta revela-se como imensamente apropriada enquanto testemunha, não podendo senão remeter para a existência do objecto nela representado, atestando ontologicamente a sua realidade (Dubois, 1992, p. 67 e 68). Graças à sua geração automática, que garante a sua indexicalidade, a fotografia torna o mundo e a imagem algo equivalentes, parecendo a imagem não precisar de ser decifrada pois é, indirectamente, o próprio objecto representado. Este carácter aparentemente não-simbólico da fotografia faz com que o espectador a encare como sendo uma janela e não uma imagem, confiando nela como confiaria nos seus próprios olhos (Flusser, 1983/1998, p. 33-35). Assim a fotografia parece nunca se distinguir do seu referente, parecendo afirmar tautologicamente aquilo que René Magritte tentou questionar: que na fotografia um cachimbo é sempre um cachimbo (Barthes, 1980/2008, p. 13). Ao contrário da pintura que pode representar realisticamente um objecto sem nunca o ter visto, a fotografia só pode mostrar algo *necessariamente* real, um objecto que tenha, em algum momento da sua história, sido colocado frente à objectiva. A fotografia é assim um *índice existencial* de algo, objecto, pessoa, paisagem ou evento (Campany, 2008, p. 96).

O que marca a fotografia e a distingue de todas as outras formas de criação imagética não é a imagem em si, o realismo mimético das aparências, mas antes o seu modo de fazer, a ideia de vestígio do real que se *transfere* para a superfície sensível, numa relação de contiguidade

momentânea entre a imagem e o seu referente (Dubois, 1992, p. 29). Apesar do reconhecimento de uma fotografia enquanto representação de algo não resultar apenas da sua indexicalidade, pois existem vários tipos de índices que são completamente diferentes e irreconhecíveis dos seus referentes, e de ser necessária uma certa legibilidade icónica para que a imagem se assemelhe ao objecto que representa (Gunning, 2004, p. 41), a semelhança desempenha apenas um papel secundário na definição da fotografia: «O peso do real que a caracteriza está naquilo que nela é vestígio, e não *mimesis*.» (Dubois, 1992, p. 29)

Para Bazin (1945/1960, p. 8) a imagem fotográfica é o objecto em si mesmo, não obstante do quão desfocada, distorcida ou descolorada esta possa estar. Mesmo não possuindo qualquer valor mimético ou documental, a imagem partilha sempre da essência do seu referente, graças ao seu processo de captação indexical. Tal justifica que fotografias aparentemente fracassadas, mal compostas, mal iluminadas ou mesmo virtualmente irreconhecíveis sejam guardadas, pois continuam a ser uma emanção do sujeito ou objecto que foi fotografado. O valor das fotografias, em particular das fotografias de família, não advém então nem dos conteúdos fotografados, nem da sua qualidade estética, nem mesmo do grau de semelhança visível com os entes queridos retratados, mas sim do seu estatuto como índice, do seu carácter referencial, que a torna um *vestígio* físico das pessoas fotografadas. É esta proximidade física que as torna objectos de culto (Dubois, 1992, p. 74).

Por detrás da imagem fotográfica esconde-se, mais do que a semelhança com o mundo real, o seu *referente único*. O retrato de um determinado sujeito declara-se subrepticiamente como sendo um traço dessa pessoa e da sua personalidade, afirmando-se como uma espécie de assinatura, uma presença autêntica do indivíduo (Clarke, 1992, p. 1). A fotografia parece funcionar, mais uma vez, como prova, autenticando a existência de uma pessoa, prometendo revelá-la por inteiro, ultrapassando a mera semelhança corpórea, na sua essência (Barthes. 1980/2008, p. 118).

A tarefa principal do fotógrafo não é, então, apenas “ver” mas sobretudo *estar lá*, pois a fotografia não atesta necessariamente as qualidades do fotógrafo (Barthes, 1980/2008, p. 56-58), mas sim capta vorazmente qualquer coisa no seu campo de visão, estando firmemente marcada pela contingência e podendo chamar a atenção para elementos que, no momento da captação ou de visualizações anteriores, passaram despercebidos ou foram ignorados.

A fotografia é marcada por uma temporalidade ímpar, reproduzindo de modo mecânico e potencialmente infinito aquilo que só aconteceu uma vez e que nunca poderá repetir-se existencialmente (Barthes, 1980/2008, p. 12). Após a fotografia ter sido tirada, o “aqui e agora” que ela representa já não corresponde a nenhuma realidade presentemente existente. A fotografia é assim marcada pela ausência e, apropriadamente, pode ser posta a circular na ausência do sujeito fotografado, de igual modo quer este esteja ainda vivo ou tenha já morrido, servindo assim para

preparar o sujeito para a inevitabilidade da sua própria morte (Richter, 2000/2010, p. xxxiii). Ao suspender o tempo, tornando o presente já em passado, a fotografia remete sempre para a morte do referente. A sua imobilidade parece paradoxalmente atestar que o tempo flui e a vida continua, e que o objecto e a realidade fotografada irão inevitavelmente desvanecer-se (de Duve, 2007, p. 52).

A fotografia parece então ter uma relação de acesso privilegiado à realidade e isso afecta o modo como a conceptualizamos e como falamos sobre ela. Dizemos, no dia-a-dia, *tirar* uma fotografia ao invés de *fazer* uma fotografia. Tal escolha de palavras reflecte o modo como encaramos o “olhar” fotográfico como sendo natural. Como o carácter construído da imagem fotográfica não é imediatamente visível, estas tendem a funcionar como se fossem o “mundo em si mesmo” e não como os objectos culturais, cuidadosamente construídos, que realmente são (Price, 1997/2000, p. 102-106).

Nas imagens fotográficas materializa-se uma concepção específica de realidade, construída pelo próprio *media* (Stiegler, 2008, p. 194). Apesar da fotografia estar repleta de anomalias e imperfeições, que poderiam facilmente chocar com esta ideia de fotografia enquanto real, ela continua a ser encarada como o melhor mediador entre a percepção visual e a memória que criamos desta. Graças à aparente objectividade da fotografia, estas imagens são encaradas como sendo a prova concreta de que toda a nossa vida, quando captada fotograficamente, existiu realmente, que não se tratou de uma mera alucinação (Kozloff, 1978b, p. 101).

Paradoxalmente, a proliferação de imagens fotográficas tende a enfraquecer o nosso sentido de realidade, levando-nos a desconfiar da percepção até que a câmara a confirme. Sem provas fotográficas torna-se cada vez mais difícil reconstruir, convincentemente, a história pessoal. Sem prova constante das diversas fases da vida esta tende a não parecer válida (Lasch, 1979/2008, p. 47 e 48). No já referido conto de Italo Calvino tal desconfiança da percepção é manifesta. Todos os momentos de lazer eram sistematicamente fotografados pois apenas através da fotografia as experiências pareciam reais:

Apenas quando têm as fotografias frente aos seus olhos eles parecem ganhar posse tangível do dia que se passou, apenas aí (...) ele toma a irrevocabilidade do que aconteceu e não pode mais ser duvidado. Tudo o resto pode afogar-se na sombra incerta da memória.
(Calvino, 1958/2008, p. 42)

A fotografia possui uma reforçada capacidade de testemunhar, de documentar e de gerar no seu observador a crença na existência, presente ou passada, daquilo que existe na imagem (Shawcross, 2007, p. 209). A fotografia assera a existência de algo, sendo popularmente vista como uma prova irrefutável da existência do seu referente, independentemente de qualquer falha óptica ou química visível na imagem. Ao parecer oferecer acesso transparente ao real a fotografia dá ao seu

espectador a possibilidade de “ver para crer”, libertando-o no entanto do constrangimento de estar fisicamente presente no momento da ocorrência.

Esta crença no carácter objectivo e apodítico da fotografia é claramente visível no esforço de documentação regular da vida pessoal e doméstica. Compiladas em álbuns ou arquivos digitais as fotografias pessoais, vistas como provas de eventos e relações interpessoais, criam uma narrativa histórica privada, que é tratada como sendo objectiva e inquestionável (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 7).

O uso apodítico da fotografia é assim rotineiramente utilizado no quotidiano como um modo de oferecer provas da nossa existência, experiências ou relações sociais. A fotografia imiscuiu-se de tal modo no nosso dia-a-dia, tornando-se parte integrante de variadas práticas sociais, que inevitavelmente criou um arquivo imagético vastíssimo, fornecendo uma colecção de objectos parciais que parecem contribuir para atingir um certo infra-saber (Barthes, 1980/2008, p. 37 e 38). A educação popular levou a um crescente uso da fotografia como ferramenta para o estudo da história de um determinado local ou comunidade, uma ferramenta que permite satisfazer uma certa curiosidade etnográfica face a certos aspectos concretos da existência visível, como por exemplo o vestuário ou postura típicos de uma época (Price e Wells, 1997/2000, p. 54). No entanto esta tendência cada vez mais disseminada para submeter os mais mundanos aspectos do quotidiano ao escrutínio fotográfico e subsequente análise quasi-antropológica parece estar baseada na assunção de que não possuímos um sentido adequado e estável de identidade social e como tal devemos constantemente controlar e registar até as partes mais axiomáticas da nossa existência habitual (Price, 1997/2000, p. 91).

Este uso da fotografia está assim envolvido no aparente paradoxo que é utilizar um instrumento especialmente criado para captar as aparências, e apenas as aparências, numa tentativa de ultrapassá-las e penetrar no íntimo da existência humana (Burgin, 1997, p. 77). Em parte para acompanhar esta tendência de registar sistematicamente o quotidiano, este teve que se metamorfosear passando a dar uma maior ênfase aos seus aspectos visuais, passíveis de serem fotografados e, a pouco e pouco, a importância da representação visual tem vindo a suplantar a da experiência directamente vivida.

Para Guy Debord, que aponta a nossa sociedade como sendo um'*A Sociedade do Espectáculo* (1967/2012, p. 13), a vida social tem, ao longo das últimas décadas e sob o domínio da economia, sofrido uma crescente degradação primeiramente do *ser* em *ter* e, actualmente, do *ter* em *parecer*, sendo as meras aparências a fonte primária de prestígio imediato. Incentiva-se assim o lazer e o consumo ostentatórios cujo objectivo é sobretudo *fazer-crer*, assumindo uma postura exterior que indicie um estilo de vida que se pode até nem experienciar verdadeiramente, numa manifestação

clara de uma sociedade que «(...) prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser...» (Feuerbach *apud* Debord, 1967/2012, p. 7).

A vida social afirma-se então como mera aparência e o espectador passa a viver alienado em prol dos objectos que constantemente contempla, passando a reconhecer-se nas imagens de consumo impingido dominantes, mas compreendendo cada vez menos a sua própria existência e os seus próprios desejos. O sujeito passa a viver o mundo em função de imagens, que se interpõem entre este e a realidade que deixa de ser imediatamente acessível. As imagens, que deveriam servir para *representar* o mundo, funcionando como “mapas” deste, passam a encobri-lo, agindo ao invés como um “biombo”, sendo a sua função *mascará-lo* (Flusser, 1983/1998, p. 29).

Apesar de ser fácil de perceber e admitir que qualquer imagem fotográfica depende sempre de um ponto de vista específico, esse facto é constantemente negligenciado, preferindo-se manter a convicção de que aquelas imagens imprimiram-se *automaticamente* sobre os seus suportes (Flusser, 1983/1998, p. 57). Tal convicção permite encarar a fotografia como uma espécie de fenómeno natural, que apresenta uma visão privilegiada do mundo ao espectador, sem aparente mediação. A capacidade fotográfica de reproduzir fielmente o mundo visível fá-la parecer uma técnica mais imparcial do que realmente é.

A fotografia insere-se num contínuo tecnológico, iniciado pela pintura perspéctica renascentista, que ao longo da história da cultura ocidental tem sido construído como “transparente”. Mas tal transparência apenas revela uma capacidade, desenvolvida e aperfeiçoada ao longo de séculos de vivência visual, de ignorar ou “olhar através” das convenções que modelam a leitura destas imagens estáticas e monoculares (Bolter e Grusin, 2000, p. 72 e 73) e vê-las como se de uma janela para o mundo real se tratassem. Apesar da imagem fotográfica aparentar natural e inequívoca existe uma certa “literacia” fotográfica que tem que ser aprendida para que se possa manifestar a independência ilusória da imagem face ao conjunto de suposições e convenções que determina a sua legibilidade, como demonstra Alan Sekula no seu ensaio 'On The Invention of Photographic Meaning' (1982) ao contar este pequeno episódio:

O antropólogo Melville Herksovits mostra a uma mulher bosquímana um snapshot do seu filho. Ela é incapaz de reconhecer imagem alguma até que os detalhes da fotografia lhe sejam apontados. Tal incapacidade pareceria ser o resultado lógico da vivência numa cultura que não possui interesse em representações bi-dimensionais, (...) uma cultura sem uma compulsão realista. Para esta mulher, a fotografia não possui qualquer marca enquanto mensagem, é uma 'não-mensagem', até que seja linguisticamente enquadrada pelo antropólogo. Uma preposição meta-linguística tal como “Isto é uma mensagem” ou “Isto representa o teu filho” é necessária para que o snapshot possa ser lido. (Sekula, 1982, p. 85

e 86)

Os processos mecânicos e químicos empregados na criação de uma imagem fotográfica oferecem uma ideia de automatismo e imediatismo, que contribuem para a capacidade de dissimular a influência subjectiva do artista. Numa visão algo ingénuo, a fotografia aparentava assim como neutra, seguindo apenas as regras da perspectiva linear, parecendo remover o sujeito criador que se interpunha entre o espectador e o real (Bolter e Grusin, 2000, p. 25 e 26).

Para André Bazin, no seu conhecido ensaio “The Ontology of the Photographic Image” (1945/1960, p. 7), a fotografia era a única arte que beneficiava da “ausência” do homem, destacando-se de todas as outras manifestações artísticas que se baseavam e dependiam da influência subjectiva. A sua autonomia em relação ao homem tornava-a análoga a uma ocorrência natural, como um floco de neve, sendo a sua génese parte inerente da sua beleza e fascínio.

Pela primeira vez, entre o objecto originário e a sua reprodução intervém apenas a instrumentalidade de um agente inanimado. Pela primeira vez uma imagem do mundo é formada automaticamente, sem a intervenção criativa do homem. A personalidade do fotógrafo apenas entra nos procedimentos através da sua selecção do objecto a fotografar, e pelo objectivo que este tem em mente. (Bazin, 1945/1960, p. 7)

Esta visão automaticista da fotografia renega a sua capacidade construtiva ou transformativa, assumindo a subjectividade humana apenas como uma ferramenta de decisão (Berger, 1972, p. 3), cuja função não é mais do que determinar o que existirá dentro ou fora do enquadramento fotográfico. A fé na “verdade fotográfica” emerge precisamente desta crença, *naïf* mas persistente, de que a câmara é totalmente imparcial, captando o real tal como ele é, sem embelezá-lo. Uma fotografia torna-se tão mais convincente quanto melhor esconder todos os traços da acção do fotógrafo (Szarkowski, 1996/2007, p. 12). Por detrás da aparência tangível da realidade imediata esconde-se todo o trabalho criativo envolvido na constituição de uma imagem aparentemente transparente. Através da ênfase na sua mecânica e química, no seu uso de tecnologias várias, como lentes, obturadores e películas, ou, no caso presente das tecnologias digital, através do uso de algoritmos matemáticos de construção perspectivada e de distribuição tonal, a fotografia obscurece a importância e influência da subjectividade humana (Bolter e Grusin, 2000, p. 28).

A génese automática da imagem fotográfica, da qual depende a sua natureza objectiva, alterou e influenciou profundamente a nossa relação psicológica com a imagem, à qual conferimos inconscientemente uma credibilidade maior do que a qualquer outro tipo de criações visuais. Mesmo quando olhamos criticamente uma fotografia somos, no mínimo, forçados a admitir a existência real do objecto representado (Bazin, 1945/1960, p. 7 e 8). Enquanto admitimos facilmente que uma narrativa, oral ou escrita, pode ser mais ou menos fantasiada, empregando

metáforas e outros ornamentos estilísticos de modo a impressionar a sua audiência, a fotografia parece estar imune a tais estratégias. Existe uma crença tácita de que *a fotografia não pode mentir*, que advém sobretudo da consciência que temos do seu processo mecânico de produção. E assim ela parece satisfazer a nossa necessidade de “ver para crer”, sendo vista como prova simultaneamente necessária e suficiente (Dubois, 1992, p. 19).

Mas esta fé descomedida na integridade apodítica da fotografia pode ser fácil e profundamente abalada pela simples constatação de que apesar das fotografias serem incapazes de mentir, *mentirosos são capazes de fotografar* (Hine, 1909/1980, p. 111). Apesar da crença comum de que uma fotografia capta fielmente uma imagem do passado e da confiança cega que as pessoas parecem depositar nesta tecnologia, a verdade é que as fotografias não são inerentemente confiáveis, sendo apenas tão credíveis quanto a pessoa que as fez (Garry e Gerrie, 2005, p. 321).

As pessoas, na sua generalidade, têm uma fé errónea mas profunda na qualidade objectiva da fotografia, vendo-a como mais credível do que qualquer outra estratégia representativa onde a influência humana seja mais facilmente notada. Para que a fotografia seja desmistificada é necessário compreender que a câmara, em si mesma, não faz nada, é totalmente passiva. A fotografia só pode existir através do controlo e sensibilidade humana (Strand, 1917/1980, p. 150). A realidade não existe “intocada” em nenhuma fotografia, pois o mundo aparenta sempre diferente dependendo de *quem e como* é fotografado.

A fotografia sempre foi colocada numa espécie de equivalência, algo impensada, com o aparelho perceptivo visual humano, mas se nem a visão é totalmente imparcial como poderíamos imaginar que a fotografia o fosse? A visão é geralmente entendida como um evento natural, mas tal não explica o porquê de certos elementos do nosso quotidiano visual ganharem tanto destaque enquanto outro passam totalmente despercebidos. Na percepção existem já, como existem também na fotografia operações de selecção, de filtragem, de revelação, etc. (Derrida, 2000/2010, p. 15).

A câmara fotográfica vem, por um lado, prolongar as capacidades da percepção humana, suprimindo as suas falhas, funcionando como uma espécie de prótese que permite ver mais e melhor, mais rapidamente, sob novos ângulos e novas dimensões, tornando visível muito do que anteriormente era invisível (Krauss, 1990/2012, p. 127). Mas por outro lado a imagem fotográfica funciona em separado do intelecto humano, que suplementa os fenómenos ópticos percebidos visualmente com associações mentais, criando uma imagem conceptual completa. Sem o complemento imediato do intelecto, a câmara reproduz uma imagem *puramente óptica*, mostrando assim distorções, deformações e falhas ópticas que a mente rapidamente teria corrigido (Moholy-Nagy, 1925/1980, p. 166).

De modo semelhante, quando funcionando em separado do seu contexto mais lato, a

fotografia tende a parecer vaga e efêmera, tendo pouca significância quer enquanto objecto estético quer como documento histórico, pois as meras aparências por si só não são nem verdadeiras nem falsas. Mesmo quando uma fotografia não é abertamente manipulada considerá-la como totalmente autêntica é algo problemático, pois, apesar de esta ser um traço inegável do evento fotografado, quando surge isolada na imobilidade da imagem de todos os outros eventos que a precederam e sucederam ela é cortada do contínuo experiencial no qual reside a sua total autenticidade (Berger e Mohr, 2001, p. 166). A credibilidade de uma imagem fotográfica depende assim do uso contextual que lhe é dado, podendo em certas circunstâncias acabar por contribuir muito pouco para uma compreensão crítica do mundo e da sociedade.

Apesar da realidade se infiltrar de algum modo na fotografia tal tem consequências apenas no plano existencial, nunca num plano hermenêutico, de atribuição de sentido. A fotografia pode somente afirmar “isto foi”, nunca podendo, isoladamente, compreender o “isto quer dizer” (Dubois, 1992, p. 79), sem depender de testemunhos que lhe são exteriores. O testemunho fotográfico é sempre dependente de extrapolações de significado, sendo assim essencialmente narrativo, só podendo existir na unidade de uma sequência de eventos (Schaeffer, 1987, p. 133).

Cada escolha, seja esta de que evento fotografar ou a partir de que ângulo ou em que composição, produz significados específicos e ocorre dentro de uma complexa ordem ideológica. Só quando este aparato ideológico é ignorado é que a fotografia pode, inocentemente, ser considerada como possuindo uma naturalidade intrínseca, adquirindo um estatuto privilegiado de testemunha da realidade dos eventos que representa (Tagg, 1988/1993, p. 160).

O uso, massivamente disseminado, da fotografia como *prova* não é então dependente de um facto existencial ou da natureza da tecnologia utilizada, surgindo pelo contrário na sequência de um longo processo social e semiótico, sendo uma estratégia significativa particular e não um valor intrínseco da imagem (Tagg, 1988/1993, p. 4). A aparente transparência fotográfica revela-se assim como o seu mais poderoso dispositivo retórico. Todas as imagens fotográficas são assim marcadas por uma retórica tendenciosa, mas o discurso que envolve a fotografia tende a negá-la, para não enfraquecer o seu valor enquanto “verdade”, enfatizando ao invés a suposta neutralidade e transparência do *media* (Sekula, 1982, p. 87).

Apesar do senso comum preferir ignorar o lado construído da fotografia, esta é sempre, segundo Barthes (1982/2008, p. 15), um objecto paradoxal no qual coexistem duas mensagens: uma sem código, denotada, e outra mensagem com código, conotada, desenvolvendo-se a imagem codificada a partir da primeira. A fotografia tenta simultaneamente copiar de modo perfeito o real, do qual depende analogicamente, de modo neutro e objectivo, enquanto é inevitavelmente investida por valores culturais.

Como Philippe Dubois (1992, p. 45) aponta, esta “mensagem sem código” existe apenas como um *momento* no todo do acto fotográfico. Apenas no momento do clique, do abrir e fechar quase instantâneo do obturador, a fotografia existe sem a intervenção do homem, como um “puro acto-vestígio”. Todos os outros momentos, anteriores ou posteriores a esse instante de inscrição fotográfica, são marcados por gestos culturais e codificados, dependendo totalmente de escolhas humanas, desde a escolha do assunto a fotografar às decisões sobre os circuitos de difusão da imagem.

A fotografia, sendo a reprodução exacta de um instante da vida, parece não poder mentir, mas na verdade o seu significado, a sua codificação, pode facilmente ser alterada por dispositivos tão simples como a colocação de uma determinada legenda ou a justaposição com outra imagem (Freund, 1974/1995, p. 141). A completa objectividade de uma imagem é então algo fictício, e a ideia de que uma fotografia pode ser *mais objectiva* do que outra apenas reflecte o modo como a ideologia e os códigos de uma imagem estão melhor escondidos sob uma retórica de neutralidade e mera descrição (Bate, 2009, p. 53 e 54).

Com a introdução relativamente recente da tecnologia fotográfica digital, que oferece a possibilidade de melhor e mais fácil manipulação imagética, gerou-se uma certa dúvida ontológica em relação ao carácter verídico destas imagens, que nos leva a questionar mais profundamente a sua objectividade. Contudo, nos usos fotográficos quotidianos, a nossa interacção com as imagens não foi radicalmente alterada por este avanço tecnológico, que não foi capaz de demover a fotografia do seu papel como o *media* privilegiado do realismo, pelo que continuamos a encarar estas imagens como sendo parte da nossa realidade (Stiegler, 2008, p. 197). A fotografia digital é captada através de algorítmicos matemáticos e possibilita a fácil adição de elementos computadorizados à imagem original, mas na sua generalidade continua a ser publicitada como sendo uma mera fotografia, integrando-se na sua tradição centenária e visando ser lida como tal pelo espectador (Bolter e Grussin, 2000, p. 105), e não como uma forma de produção imagética essencialmente nova.

Fundamentalmente, e apesar das preocupações de diversos teóricos, a fotografia digital não veio anular o carácter indexical das suas imagens, pois a câmara digital continua a captar e registar as mesmas intensidades lumínicas que afectavam a fotografia analógica, sendo a principal diferença entre estas tecnologias o modo como essa informação é captada e armazenada (Gunning, 2004, p. 40), sendo a imagem digital criada pelo “tocar” dos raios lumínicos num sensor digital que converte os valores em dados numéricos, de modo incrivelmente semelhante a como esses raios “tocam” a película química e são convertidos em manchas. O mesmo princípio háptico se aplica a ambas as tecnologias, de modo que, por si só, o armazenamento fotográfico sob forma de dados numéricos não vem eliminar a sua indexicalidade, como podemos constatar pelo facto de imagens digitais

serem, sem quaisquer problemas, utilizadas em variados procedimentos legais, como por exemplo em passaportes.

Embora não seja geralmente admitido, o processo de converter em informação digital a luz que atravessa a lente é tão artificial quanto o processo químico da fotografia tradicional. O facto de considerarmos que a alteração dos valores de uma fotografia via a manipulação computadorizada do seu algoritmo é uma afronta ao seu valor documental, enquanto defendemos que fazê-lo através da alteração dos tempos de revelação em quarto-escuro é apenas uma escolha estética que em nada ameaça o seu estatuto apodítico, revela um profundo enviesamento cultural (Bolter e Grusin, 2000, p. 110). A fotografia clássica era já um processo de simultânea produção criativa e de captação documental arquivista, pelo que o digital apenas veio criar novas oportunidades e novas técnicas para fazê-lo.

Pelo facto da indexicalidade ter continuado relativamente incontestada com a introdução das tecnologias digitais, estas pareceram não ter nenhum efeito especialmente dramático no uso doméstico e familiar da fotografia. As tecnologias foram prontamente adoptadas mas, tirando algumas mudanças a nível de apresentação ou de volume de imagens criadas, os usos fotográficos mantiveram-se relativamente estáveis, continuando a ser um modo de captar um *traço* daqueles que nos são queridos, para guardá-lo e partilhá-lo dentro de circuitos familiares (Rose, 2010, p. 39). Num contexto representacional, a fotografia continua a ser encarada como um registo mecanicamente neutro de um determinado evento, servindo como prova da veracidade deste.

A fotografia é um objecto complexo, no qual diversos e ambíguos significados se entrecruzam e que só pode ser compreendida quando aplicando uma mescla de processos interpretativos tecnológicos, culturais, psicológicos e ideológicos. Apesar da sua imensamente referida importância, o processo de génese automática da fotografia e a sua indexicalidade são apenas elementos isolados (Lister, 1997/2000, p. 332), que por si sós são incapazes de lhe conferir sentido. A imagem fotográfica encontra-se assim permanentemente na estranha posição de não ser nem a própria coisa que dá a ver, pois é apenas a sua representação, nem verdadeiramente outra coisa qualquer, pois referencia-se a esta exaustivamente, sendo mesmo fisicamente dependente desta. Ao observar ingenuamente o universo fotográfico, tal paradoxo não poderia deixar de surpreender e chocar o espectador, que é inevitavelmente levado a admitir que apesar da fotografia representar fielmente o mundo, preservando as suas aparências passageiras, esta não lhe é equivalente, como este gostaria, de modo algo *naïf*, de poder acreditar. A simples constatação da existência de fotografias a cores e de outras a preto-e-branco, quando o mundo real é sempre policromático, é suficiente para quebrar a ilusão da realidade fotográfica (Flusser, 1983/1998, p. 57 e 58).

Existe no discurso fotográfico uma ênfase tão grande no seu realismo que leva a que

ignoremos o facto de que a fotografia apenas serve de *mediadora* da realidade, e não como a realidade em si mesma, sendo inevitavelmente marcada por influências culturais. Realismo e realidade não são, nem podem ser vistos como, sinónimos. A câmara, como qualquer outra tecnologia, intervém na realidade, transformando-a, mesmo que tal transformação seja imperceptível. Toda a tecnologia distorce, moldando o modo como vemos consoante as nossas crenças culturais e criando imagens que, apesar do seu aparente realismo e proximidade com o mundo, estão confinadas aos limites da época histórica onde se inserem (Legrady, 1996, p. 88).

No entanto esta ideia culturalmente enviesada da fotografia, que se revela como uma projecção dos nossos desejos, e uma noção totalmente objectiva desta coexistem no discurso crítico sobre a fotografia de modo estranhamente tranquilo. Os mesmos teóricos que afirmam que o realismo fotográfico é uma questão dependente daquilo em que acreditamos e daquilo que queremos ver representado na imagem, defendem ainda assim a importância da indexicalidade e da ligação física privilegiada que a fotografia tem com o mundo (Elkins, 2011, p. 47).

3) O Carácter Social da Fotografia

A imagem fotográfica não é uma mera representação objectiva do mundo, ela funciona como sendo um *artefacto*, cuja existência é social e pressupõe certas “regras de utilização” que, inconscientemente, pertencem ao domínio público (Schaeffer, 1987, p. 108). Por mais que tentemos manter uma postura desengajada e apreciar a imagem de modo “puramente visual”, marcado apenas por preocupações estéticas, esta encontra-se irreversivelmente integrada na intrincada rede do nosso conhecimento (Burgin, 1982, p. 206), pelo que é apenas natural e coerente que esta seja criticamente analisada indo além das suas qualidades técnicas e estéticas, tornando-se objecto de uma leitura que se poderia considerar sociológica (Bourdieu, 1965, p. 22).

Num contexto social onde é praticamente impossível passar um dia sem ver uma fotografia – quer em exibição pública de cartazes publicitários e imagens mediáticas, quer em usos mais íntimos e privados, como as imagens que dispomos nas paredes das nossas casa ou nos álbuns de família ou mesmo no nosso bilhete de identidade – estas imagens tornam-se parte integrante e essencial de inúmeras trocas e rituais sociais, que hoje nos pareceriam incompletos sem estas (Tagg, 1988/1993, p. 34). As fotografias são experienciadas dentro de contextos e relações específicas, de um tempo e espaço social definido, e só podem ser verdadeiramente entendidas quando consideradas dentro das práticas que as moldaram.

Este estudo do carácter social das práticas fotográficas apresenta algumas semelhanças com as metodologias empregues pelos teóricos da cultura material. Ao focar-se na *interpretação dos signos culturais* transmitidos por artefactos fotográficos somos forçados a encarar estes objectos como sendo animados por uma dimensão social, na qual circulam através de uma rede dinâmica de funções e trocas, que lhes confere uma identidade fortemente alicerçada num contexto cultural, mas nunca estática (Batchen, 2000, p. 78).

A fotografia é assim uma *imagem-acto* cuja complexidade ultrapassa em muito o momento da sua produção, do clique do obturador, compreendendo também o acto da sua recepção. A fotografia revela-se como um objecto em constante processo, que só existe enquanto experiência, não podendo nunca existir na ausência do homem (Dubois, 1992, p. 11), do qual não depende apenas a sua criação mas a sua infindável leitura. O significado de uma fotografia, como aliás o de qualquer imagem, é inevitavelmente dependente de uma definição não só subjectiva como cultural.

A fotografia, como qualquer outra invenção, é moldada por crenças culturais que levam a que esta apresente uma visão particular do mundo, historicamente determinada, e não uma representação da totalidade da experiência humana. A visão fotográfica é socialmente definida e depende de uma “educação” cultural. Apresentando-se como uma ferramenta para auxiliar a visão humana, a fotografia acaba por moldar e determinar o modo como vemos (Legrady, 1996, p. 88). A

preferência por um determinado estilo de produção imagética, com as suas convenções próprias, não é assim uma manifestação fortuita da natureza humana mas sim o resultado de certas condições sociais, sendo que a mais pequena alteração nestas se reflecte, inadvertidamente, quer nos temas quer nos modos de criação fotográfica. «Cada momento da História vê nascer modos de expressão artística particulares, correspondendo ao carácter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época.» (Freund, 1974/1995, p. 19)

Como já foi anteriormente notado o aparato tecnológico da fotografia é, por si só, incapaz quer de “dizer a verdade” quer de mentir. Sendo uma tecnologia que não possui uma linguagem própria esta revela-se completamente dependente dos juízos que as pessoas fazem sobre si (Gunning, 2004, p. 42). As fotografias são então objectos compostos por conjuntos de símbolos instáveis, manipulados pelo fotógrafo e alterados por cada diferente leitura, contendo mensagens que têm, necessariamente, de ser cuidadosamente analisadas. Cada imagem, a cada momento, é um exemplo único, sendo diferentemente infundida pela informação contextual possuída pelo seu espectador e pelas suas interpretações, indo muito além da mera conjuntura histórico-social onde se insere (Holland, 1997/2000, p. 151 e 152). Mais do que um simples reflexo do mundo real, a fotografia oferece uma possibilidade de construir uma noção específica do real, e por afinidade uma imagem particular de nós mesmos, através da escolha e manipulação do seu conteúdo, que reflecte o modo como desejamos dar a conhecer a nossa visão do mundo, sendo assim, em grande parte, uma construção orientada para um certo público (Verdina, 2013, p. 30).

Ao compor a imagem o fotógrafo é levado a considerar a sua actividade e os significados que pretende que esta possua, assim como as possíveis interpretações que possa suscitar. As imagens fotográficas são, muitas vezes, compostas de modo a provocar determinadas respostas emocionais nos seus futuros espectadores, procurando instigar admiração, desejo, inveja, ou qualquer outra reacção que seja prazerosa ou recompensadora para o fotógrafo ou para a sua audiência (Frey, 2012, p. 46).

Mas, ao contrário do que poderíamos ser levados a crer, a escolha dos objectos e temáticas a fotografar não é só e totalmente dependente do simples desejo do fotógrafo e dos efeitos que este pretende criar. Qualquer temática está já, à priori, socialmente definida pelas circunstâncias nas quais se desenrola a prática fotográfica. Os propósitos da imagem a ser criada influenciam aquilo que interessará ao fotógrafo registar (Bate, 2009, p. 16). A fotografia insere-se assim numa *praxis* social específica e a experiência quotidiana desta é determinada por uma série de regras implícitas que determinam os seus atributos estéticos, sociais e mesmo epistemológicos (Stiegler, 2008, p. 196). O facto de se fotografar enquanto *hobby* ou como parte de um trabalho, de se tratar de um casamento, aniversário ou férias, de ser uma imagem para colocar num álbum ou para partilhar

online, influencia o modo como a imagem será composta e a sua aparência final. Como acertadamente notou Pierre Bourdieu (1965, p. 6), o leque daquilo que é considerado *fotografável* é socialmente definido e é bastante mais limitado do que as possibilidades fotográficas tecnicamente ao alcance da câmara. O universo de objectos, sujeitos e eventos considerados dignos de serem registados e posteriormente admirados é definido por modelos subjacentes, que só podem ser compreendidos à luz da prática fotográfica e social no qual se desenvolvem.

Sendo as temáticas e convenções fotográficas socialmente definidas, os indivíduos utilizam assim estas práticas como um modo de se afirmar ou demarcar de determinadas classes sociais ou sub-culturas (Bourdieu, 1956, p. 69). Recusando as práticas fotográficas vulgares e normativas, com os seus objectos-rituais e regras próprias, o indivíduo visa assim distinguir-se do resto das pessoas.

No caso específico dos *snapshots* pessoais e familiares tais convenções são especialmente fáceis de perceber. Estamos de tal modo familiarizados com estas fotografias que se torna quase instintivo, ao olhar para um *snapshot* de qualquer outra pessoa, perceber como e em que circunstâncias tal imagem foi criada. Desde cedo aprendemos a criar imagens que obedecem espontaneamente a um certo conjunto de “regras” que ditam a normalidade da fotografia doméstica: o sujeito ou grupo fotografado deve estar centralmente enquadrado, recorrendo muitas vezes a um posicionamento de câmara que aparenta algo desajeitado, os indivíduos encontram-se bastante cientes da presença da câmara e as suas poses tendem a ser frontais e ilustrativas de emoções positivas claras, demonstradas através de gestos e expressões óbvios (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 8). Nota-se uma forte ênfase na representação dos indivíduos e das suas relações inter-pessoais, sendo os elementos contextuais e os cenários mitigados através do recurso a planos mais aproximados. Os *snapshots* reflectem assim uma espécie de narcisismo socialmente imposto, denotando pelos comportamentos auto-referenciais que os sujeitos performam a quando da criação destas imagens (Mendelson e Papacharissi, 2011, p. 268 e 269).

Marcadas tão fortemente por estas convenções, estas imagens por norma não são visualmente inovadoras, sendo muitas vezes criticadas pela sua banalidade, fraca qualidade estética ou, simplesmente, por serem aborrecidas e previsíveis, tendendo a ser ignoradas pelos teóricos e historiadores da fotografia, aparecendo apenas como uma “nota de rodapé” nos seus escritos, cujo interesse é apenas o de uma mera curiosidade ou o de um cliché sentimental. No entanto a fotografia vernacular constitui a vasta maioria das imagens fotográficas alguma vez criadas, servindo de testemunha dos esforços criativos das pessoas comuns e dando forma visual e tangível à complexidade dos rituais sociais que estes experienciam (Batchen, 2000).

Na actual pós-modernidade, com o avanço incessante da globalização, o social imiscui-se cada vez mais profundamente até nos aspectos mais íntimos da vida pessoal, de tal modo que o *self*

e a sociedade se inter-relacionam e se influenciam mutuamente num meio global (Giddens, 1991/2001, p. 29). À medida que as tecnologias fotográficas se foram espalhando pelo mundo, também as convenções a estas associadas e os modos de auto-representação se difundiram e contaminaram distantes culturas. Mais e mais fotografias privadas começam a circular, a uma escala sem precedentes, numa esfera pública em constante expansão, dissolvendo a fronteira entre privado e público de tal modo que todas as experiências íntimas parecem agora sob constante escrutínio universal (Trachtenberg, 2008, p. 116).

Mas na verdade esta fusão entre público e privado é algo que desde sempre nos acompanhou enquanto indivíduos. A criação de um sentido de auto-identidade pode ser um processo desenvolvido pelo próprio indivíduo mas depende necessariamente de reconhecimento e confirmação de outros. Como já foi mencionado no primeiro capítulo, a formação do *ego ideal*, com o qual tentamos comparar e conformar o nosso *self* real, parte sempre da incitação e da influência crítica de outras pessoas, quer estes sejam-nos íntimos quer se trate da opinião pública (Freud, 1914/1975, p. 92). E é na presença de outros que assumimos uma *persona* dramática e através das suas acções tentamos enfatizar aspectos da nossa personalidade que transmitam a impressão positiva que desejamos (Goffman, 1956, p. 19 e 20). Assim, fenómenos que parecem à primeira vista intensamente individuais revelam-se como sendo eminentemente sociais.

Aspectos singulares da nossa figura, como o nosso rosto, corpo ou vestuário, interessam-nos e preocupam-nos não só porque são nossos e porque isoladamente agradam-nos ou desagradam, mas também porque, frente ao espelho, eles conjugam-se naquilo que *imaginamos* que será a percepção de outra pessoa face à nossa aparência e o julgamento que fará desta (Cooley, 1902, p. 152). A nossa noção de auto-identidade passa inevitavelmente pela conjuntura deste *self* como visto pelos olhos de outrem.

Contudo este self mais importante é um self social, na medida em que é um produto da imaginação construtiva trabalhando com os materiais que a experiência social fornece. Os nossos ideais de carácter pessoal são construídos a partir dos pensamentos e sentimentos desenvolvidos através de relações, e em grande parte através da imaginação de como nós mesmos aparentamos nas mentes das pessoas que admiramos. Estas não são necessariamente pessoas vivas; qualquer pessoa que seja de todo real, isto é imaginável, para nós, torna-se uma possível origem de auto-sentimentos sociais (...). (Cooley, 1902, p. 211 e 212)

É através do retrato fotográfico que tentamos dar forma corpórea a este *self* imaginado, mas como nunca podemos estar certos de como este aparenta somos obrigados à estranha tarefa de tentar performar e imitar para a imagem aquilo que achamos que este *self* deveria ser e aquilo que

imaginamos que as outras pessoas vêm quando olham para nós (Phelan, 1993/2005, p. 35).

A auto-identidade é algo único, pertencente ao indivíduo, mas é também algo que implica necessariamente uma relação com um grupo social mais vasto. A identidade é algo que criamos em conjunto com outros e, do mesmo modo, algo que partilhamos com outros com quem nos *identificamos*, que julgamos semelhantes a nós, sendo que a própria expressão comporta também a chamada identidade nacional ou cultural (Buckingham, 2008, p. 1). Todos os ideais de identidade derivam de relações inter-pessoais e sociais, tendo implicações mais latas na história e organização social de uma determinada época (Cooley, 1902, p. 369). Cada período histórico e cada cultura é marcada por arquétipos de identidade considerados apropriados, e estas ideias rapidamente descendem do âmbito do pensamento geral e se reificam em indivíduos concretos, através da sua auto-representação.

A fotografia pessoal insere-se também em práticas sociais através de algumas estratégias específicas de uso, que subsistem desde os idos tempos dos chamados álbuns de *carte-de-visite* e que ganharam redobrada força com a emergência das redes sociais *on-line*, que utilizam a fotografia não só como um modo de transmitir a sua noção desejada de auto-identidade a outros, mas como um modo de exprimir afiliações pessoais e “coleccionar” amizades (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 113). A fotografia doméstica é assim usada para demonstrar, reificar e fortalecer laços sociais específicos. Paradoxalmente, alguns teóricos defendem que apesar da fotografia funcionar como um modo de aproximação social ao mundo, permitindo um envolvimento com este, ela funciona simultaneamente como uma barreira, agindo como uma espécie de simulacro da verdadeira intimidade, convivência e conhecimento, oferecendo uma ilusão de proximidade enquanto mantendo uma distância de segurança (Campany, 2008, p. 114).

No caso da fotografia doméstica, as suas funções sociais estão integralmente ligadas à ideologia da família moderna, servindo como instrumento para simultaneamente criar e expressar a sua coesão. A fotografia serve para perpetuar mitos de uma família ideal, enquanto aparenta ser apenas uma transcrição objectiva do real, naturalizando e ocultando quaisquer traços de práticas culturais, estereotipadas e codificadas, que lhe são subjacentes (Hirsch, 1997, p. 7). Na sua aparente simplicidade, a fotografia e a construção de álbuns de família revelam-se como sofisticados dispositivos ideológicos, dando aos indivíduos a possibilidade de representarem narrativamente, como melhor lhes aprouver, o seu sentido de pertença e unidade familiar (Chambers, 2001, p. 75).

Parece existir uma relação quase simbiótica entre os actos de criar uma família e o de envolver-se em práticas fotográficas (ou intensificar práticas já existentes), parecendo este primeiro despertar uma certa “paixão fotográfica”, como que se de um efeito secundário da paternidade se tratasse, que impele para o registo compulsivo dos mais recentes membros da família (Calvino,

1958/2008, p. 43).

A verdade é que, numa época em que a fotografia é ubíqua, nenhuma outra imagem é tão frequentemente olhada com a mesma atenção e cuidado que dedicamos às fotografias de nós mesmos e daqueles que nos são próximos, família e amigos, assumindo estes últimos um estatuto de igual ou maior importância do que a família biológica, criando-se uma espécie de “família” escolhida pelo próprio indivíduo com base na intimidade, experiências e objectivos partilhados (Chambers, 2001, p. 126), dando primazia aos valores pessoais sobre meros laços genéticos.

A fotografia familiar assume-se não como um *hobby* ou como uma actividade profissional, mas como uma prática inserida dentro de outras actividades sociais, das quais é indissociável. O seu objectivo primário não é, como poderia parecer, meramente documental mas sobretudo *sentimental*, visando eternizar as emoções e relações efémeras, embora de modo inevitavelmente idealizado (Slater, 1995, p. 134 e 135). A fotografia de família não pode ser compreendida e definida com base apenas no seu conteúdo imagético, devendo os seus usos, aquilo que as famílias fazem no seu quotidiano com tais imagens, ser igualmente tido em conta. É a especificidade das práticas sociais nas quais a fotografia familiar se insere que a define, tanto, senão mais, como aquilo que é mostrado na imagem. Tudo na fotografia doméstica se conjuga para lhe conferir a sua importância, desde o seu conteúdo, a quem a tirou, ao local onde está guardada até a com quem e como é partilhada (Rose, 2010, p. 14). Mesmo que a nível visual uma fotografia de família seja imperfeita, mostrando pouco mais do que um borrão, esta pode ser acarinhada simplesmente por ter sido tirada por alguém que nos é querido (ex.: a primeira fotografia tirada por uma criança) ou num certo momento que consideramos determinante.

De modo semelhante, também as fotografias familiares criadas em contextos turísticos são valorizadas não pelo seu conteúdo, pelos atributos inerentemente visuais dos locais e paisagens visitados, mas sim por se inserirem numa complexa rede de histórias e narrativas pessoais que contribuem para a identidade colectiva da família. As “imagens-postais”, que apenas mostram paisagens genéricas e despovoadas, por mais bem tiradas que sejam, revelam-se pouco apelativas neste contexto pois são demasiado impessoais, chegando mesmo a serem vistas como aborrecidas, não transmitindo as experiências pessoais que marcaram tal viagem (Larsen, 2005, p. 425 – 427), sendo assim preteridas em detrimento de imagens nas quais figurem os membros da família, mesmo que estas sejam visualmente menos bem conseguidas.

Apesar de para o público geral as fotografias de família parecerem banais e desinteressantes, sendo menosprezadas enquanto previsíveis, para as pessoas envolvidas elas encontram-se entre as mais importantes imagens alguma vez criadas, fabricando laços sociais e um sentido de pertença, armazenando histórias pessoais e despoletando memórias e emoções (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 9).

Estas fotografias funcionam assim como dispositivos mnemónicos que remetem para uma ideia de unidade familiar mais lata.

A fotografia funciona também como um *objecto de troca*, pelo que os actos de dar e receber fotografias, assim como a temática da imagem em si mesma, expressam o valor da relação mantida entre determinados indivíduos ou grupos. As fotografias partilhadas funcionam como “textos memoriais”, que procuram resolver a tensão entre conhecimento (memória) e ignorância (esquecimento) que se instala e intensifica com o aumento da distância física nas relações. Como processo social que é, esta troca de imagens requer, obviamente, reciprocidade, para que a memória social criada imgeticamente se possa consolidar. As imagens trocadas podem cobrir as mais variadas temáticas, dependendo claro de com quem e em que contextos são partilhadas, podendo ir desde retratos, a fotografias de família, da casa, do espaço de trabalho ou de novas aquisições materiais. E no entanto o carácter afectivo e a importância das imagens partilhadas nunca é claro e de fácil compreensão, sendo que muitas vezes as imagens que aparentam ser mais triviais funcionam como artefactos sociais mais eficazes e poderosos (Edwards, 2009, p. 338 e 339).

A fotografia revela-se então, à semelhança da própria visão, como subjectiva e culturalmente relativa, sendo que os significados que atribuímos à realidade visual reflectem não só os nossos valores e interesses pessoais, mas também normas culturais (Synnott, 1993, p. 219). A ideologia dominante molda a nossa percepção e as nossas expectativas culturais determinam aquilo que vemos e aquilo que decidimos dar a ver aos outros.

A imagem fotográfica implica sempre uma mensagem, mas esta é por definição incompleta, dependendo sempre de códigos e pressupostos externos para a sua leitura. A mensagem fotográfica é necessariamente determinada pelo seu contexto (Sekula, 1982, p. 85), sendo sempre “aberta” e só quando esta é lida num determinado contexto social pode assim ser decifrada. Mas tal implica que múltiplos contextos criam múltiplos significados, sendo nenhum deles mais válido que o outro. A mesma fotografia vista por diferentes pessoas e em diferentes circunstâncias mostra diferentes coisas.

O significado de uma fotografia é assim inteiramente contingente, dependente das circunstâncias da sua presente leitura, pelo que a identidade destas imagens não advém de nenhuma qualidade inerentemente fotográfica mas sim da sua posição e função no mundo social concreto. A fotografia nunca pode “falar por si mesma”, estando sempre vinculada a discursos que lhe são externos (Batchen, 1997, p. 6). O *discurso fotográfico* encontra-se assim intercalado com inúmeros outros discursos. A imagem fotográfica é algo complexo e inerentemente inter-textual, no qual os diversos elementos definidores de uma conjuntura histórico-cultural particular participam, não de modo óbvio, mas latente. A especificidade dos actos sociais inscrevem-se na imagem, tornando-se

inseparáveis desta (Burgin, 2001, p. 67).

A omnipresença contemporânea das imagens fotográficas implica que estas, eventual mas inevitavelmente, circulem em contextos para os quais não foram inicialmente criadas, sendo cada vez mais raro encontrá-las no seu estado original. Como estas não possuem um significado único e intrínseco, os seus usos sociais e os outros textos que as acompanham conjugam-se para oferecer aquilo que é, num contexto específico, considerado a “leitura preferencial” para uma determinada imagem (Price e Wells, 1997/2000, p. 88). Sem o auxílio de pistas contextuais, sempre exteriores à imagem em si, esta é fatalmente ambígua.

3.1) A Leitura da Fotografia pelo “Outro”

Com a crescente propagação do visual na sociedade contemporânea, que se alastra a todos os domínios da vida humana, a experiência torna-se uma infindável jornada visual. A visão e, sobretudo, a capacidade de *ler* uma imagem assumem uma posição de relevo entre as restantes faculdades humanas e o mundo parece assim dividir-se num novo binarismo, análogo aos extremos industriais de produção/consumo, de um lado a *escrita*, ou a produção activa de imagens, de outro a *leitura*, simplisticamente vista como um acto passivo (De Certeau, 1984/1988, p. xxi).

Contudo, dificilmente poderíamos conceber a leitura e interpretação de um texto ou imagem como algo puramente passivo quando considerando que esta parte sempre, como apontou Susan Sontag no seu conhecido ensaio “Against Interpretation” (1961/2009, p. 10), de uma insatisfação, consciente ou inconsciente, do espectador em relação ao texto, de um desejo de moldá-lo à sua vontade, substituindo partes deste por algo que seja mais do seu agrado. Toda a interpretação pressupõe, sobretudo, uma discrepância entre o significado “inequívoco” do texto original e as necessidades dos seus futuros leitores, procurando activamente resolver estas divergências (Sontag, 1961/2009, p. 6).

Hoje em dia, com o gradual crescimento da automaticidade das câmaras fotográficas, o fotógrafo amador tende a encarar a fotografia como algo simples e descomplicado, um gesto automático e quase intuitivo que confere visibilidade e estabilidade à experiência fugaz. Parece então não haver necessidade alguma de descodificar as imagens fotográficas, pois todos são já capazes de, sem qualquer dificuldade, fazê-las e, por afinidade, de compreendê-las. Mas este menosprezar da necessidade de ler e interpretar a fotografia, enquanto uma construção retórica, ignora o facto de que sem a inscrição de conhecimento exterior à imagem, seja este via escrita ou oral, o significado da fotografia é sempre impreciso e ambíguo. Sem esta informação a imagem parece incapaz de responder às questões que inevitavelmente suscita – o que é? Quando e onde foi

tirada? *O que significa?* O nosso desejo de informação vai muito além daquilo que a imagem, por si só, é capaz de oferecer. Separadas do seu contexto as fotografias parecem frágeis, não satisfazendo totalmente nem as aspirações estéticas nem o propósito enquanto documento histórico que o espectador procura.

Ao contrário do que sucede com a fotografia pública, que é arbitrariamente usada, arrancada do seu contexto originário, nos seus usos privados, em contextos familiares por exemplo, os instantes isolados captados pela fotografia são preservados num contexto que lhes são contíguos. Os álbuns de família são assim praticamente destituídos de informação textual, salvo raras legendas, justamente porque estas imagens tendem a ser acompanhadas por narrativas orais que transmitem as histórias familiares aos seus espectadores, fazendo parte de uma tradição oral que lhes transcende (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 60). Ao assentarem num conhecimento comum, estas imagens tornam-se um meio de comunicação especialmente eficiente, oferecendo, sem recorrer a palavras, significados que no contexto familiar são claros e óbvios (Kindberg et al., 2005, p. 3 e 4). Aparentando não sofrer qualquer interpretação, estas imagens dependem no entanto de um grande nível de familiaridade por parte do espectador de modo a poderem ser descodificadas, precisando de modos de visualização distintos das restantes fotografias e de uma imersão nas tradições privadas familiares (Chambers, 2001, p. 76). Quando vistas fora do contexto familiar a que se destinam, grande parte dos complexos significados que são atribuídos a estas imagens são, inevitavelmente, perdidos.

Do mesmo modo que o quotidiano de culturas distantes nos choca pela sua “estranheza”, levando-nos a questionar e analisar até os aspectos mais banais deste, enquanto a nossa própria cultura e a sua experiência diária permanecem inquestionadas, parecendo as nossas acções óbvias e naturais (Burgin, 1997, p. 76), também as fotografias são vítimas da *habituação*, que inevitavelmente transforma aquilo que outrora causou espanto e levantou questões em “senso-comum”. Na sua grande maioria as fotografias parecem óbvias, não precisando de ser interpretadas e descodificadas, mas quando somos confrontados com imagens enigmáticas, que nos forcem a perguntar “O que é isto?”, mostrando objectos familiares fotografados de ângulos inusitados ou em planos extremamente aproximados (ver: Figura 2, Anexos), rapidamente ganhamos consciência de que somos obrigados a fornecer informação que a imagem em si mesma não contém e a escolher uma possibilidade, a mais credível, de entre um vasto leque de alternativas. Até conseguir desvendar aquilo que mostra a fotografia, esta mostra-nos apenas confusas distribuições de luz e sombra, com fronteiras e texturas incertas e volumes ambivalentes. Mas a partir do momento em que descobrimos a identidade do objecto representado, a imagem transforma-se instantaneamente para nós, passando agora a mostrar *algo concreto*. Este processo de descodificação e atribuição de

significado dá-se, claro, com todas as fotografias, mas é por norma um processo instantâneo e inconsciente, que parece ocorrer naturalmente (Burgin, 2001, p. 69 e 70). A coerência e realismo que atribuímos à fotografia é assim, de certo modo, imaginário, fruto de complexos processos mentais, mas a frequência com que interagimos com estas imagens faz com que eles sejam tomados por naturais e inerentes à fotografia em si mesma.

O significado completo de uma fotografia está assim fora do controlo único quer do fotógrafo, quer do *media* em si mesmo, sendo continuamente produzido pelo acto de olhar a imagem e pela imersão desta num discurso pessoal mais alargado (Burgin, 1982, o, 206). Os “significados” da imagem, isto é aqueles que o fotógrafo unilateralmente tenta impor, são sempre corrompidos pelos processos subjectivos de observação e análise da imagem, através dos quais o espectador é tornado parte activa, investindo sobre esta os seus próprios significados, em relação aos elementos significantes que esta mostra (Bate, 2009, p. 84). Uma fotografia nunca é estanque, esta é sempre um *local de trabalho*, onde o leitor activamente emprega códigos com que está familiarizado de modo a poder desvendar o seu significado (Burgin, 2001, p. 74 e 75). Para descodificar uma fotografia o leitor tem que se remeter à sua própria experiência, utilizando fontes de saber externas à imagem, o que explica a variabilidade individual de leituras divergentes de uma mesma imagem (Schaeffer, 1987, p. 108). Apesar de toda a naturalidade e realismo com que normalmente investimos a imagem fotográfica, esta revela-se como um sistema de codificações de sentido, como qualquer outro texto, e como tal necessitando de leituras e descodificação.

O acto de ler uma imagem é assim tudo menos passivo, servindo para subtilmente incorporar as inúmeras diferenças subjectivas no seio do texto dominante (De Certeau, 1984/1988, p. xxii). Sem tomar uma posição de autor, o espectador é ainda assim, através dos processos de leitura, capaz de criar algo novo dentro do texto, de inventar algo distinto da intenção original do autor. Através da sua leitura e interpretação, o espectador combina e recombina os fragmentos de informação da imagem, libertando uma infínitável pluralidade de significados (De Certeau, 1984/1988, p. 169).

O interprete, sem na verdade apagar ou re-escrever o texto, altera-o. Mas ele não pode admitir que o faz. Ele alega estar apenas a torná-lo inteligível, ao revelar o seu verdadeiro significado. (Sontag, 1961/2009, p. 6)

Sob o pretexto de estar apenas a descodificar a imagem, o espectador incute nesta o seu modo particular de ver o mundo, alterando, sem sequer se dar conta, o seu significado. A interpretação de um texto ou imagem não é nem pode ser, apesar das pretensões de alguns teóricos, algo objectivo e absoluto, mas dá-se necessariamente dentro dos limites da consciência humana e do momento histórico-cultural no qual se dá a leitura (Sontag, 1961/2009, p. 7). Qualquer processo de atribuição de significado, de codificação e descodificação de imagens, só pode funcionar correctamente em

contextos sócio-culturais que permitam a existência de um sistema de signos e sinais compatíveis (Ramamurthy, 1997/2000, p. 175). A fotografia, não possuindo uma linguagem própria, não pode nunca alcançar uma universalidade semântica, estando sempre dependente não só dos sistemas de linguagem escrita e oral, como de outras convenções narrativas, icónicas e gráficas (Sekula, 1984, p. 81). Aspectos aparentemente tão distantes da fotografia como género, classe, origem étnica, sexualidade ou religião são suficientes para afectar a interpretação de uma imagem.

Assim, à semelhança do que ocorre com a linguagem, também o processo de adquirir competências na leitura de imagens é uma actividade social, definida pelas normas de culturas particulares (Legrady, 1996, p. 89). Através daquilo a que Vilém Flusser (1983/1998, p. 27 e 28) intitulou de *scanning*, o significado das imagens, patente na sua superfície, pode ser visualmente captado ao permitir a vista vaguear por esta superfície, seguindo não só a estrutura da imagem mas os impulsos do observador. Através do *scanning*, Flusser esperava conseguir um método que combinasse as intencionalidades do criador da imagem e do seu receptor, permitindo reconhecer os diversos símbolos conotativos, destituídos de um único significado inequívoco, presentes na imagem. Cada um destes pequenos símbolos, desde cores a volumetrias e formas, aparentam à primeira vista serem apenas impressões automáticas do mundo real, mas na verdade são signos, conceitos transcodificados, que necessitam de ser decifrados para que a mensagem fotográfica possa ser compreendida (Flusser, 1983/1998, p. 60). O significado da mensagem fotográfica é criado pela interacção destes códigos e esquemas, sendo a imagem um composto de signos. Uma fotografia, na sua estrutura, assemelha-se mais a uma frase complexa do que a uma única palavra, e como tal os seus significados são necessariamente múltiplos (Tagg, 1988/1993, p. 187).

Este esforço para, na descodificação da fotografia, redescobrir e compreender a intencionalidade do fotógrafo, através de uma espécie de contrato implícito entre o criador e o receptor da imagem, é aquilo a que Roland Barthes (1980/2008, p. 34 – 36) intitulou de *studium*. O *studium* é assim o saber cultural que procuramos numa fotografia, que leva a que apreciemos determinadas imagens como bons quadros históricos ou documentos políticos. O reconhecer do *studium* implica sempre uma certa educação visual, uma delicadeza de observação, que permite encontrar o ponto de vista do fotógrafo e vivê-lo inversamente, participando culturalmente na imagem. Mas em paralelo ao *studium*, Barthes (1980/2008, p. 35) vem também distinguir um segundo elemento da imagem fotográfica, o *punctum*, cujo impacto já não é cultural mas sim intimamente pessoal. O *punctum* vem surpreender o espectador, saltando à vista. É, nas suas próprias palavras, “um acaso que fere”, vindo assim quebrar a leitura linear do *studium*.

Como já foi mencionado em capítulos anteriores, o retrato convida à especulação sobre a individualidade do sujeito representado, lançando questões sobre quem este é, como agia e falava, o

que pensava, etc. (Stokes, 1992, p. 193). Teorias hoje desacreditadas como a fisionomia continuam a ter um forte impacto no modo como interagimos com retratos, esperando inconscientemente que características visíveis do corpo do sujeito, em especial o seu rosto e cabeça, funcionem como sinais exteriores do seu carácter interior, prometendo falsamente revelar os segredos da sua personalidade (Lury, 1998/2004, p. 43). Quando se trata de ler e interpretar retratos fotográficos, o espectador é inevitavelmente impelido para a utilização de estratégias semelhantes às que este empregaria no seu quotidiano não-mediado.

Do mesmo modo como, segundo Erving Goffman (1956, p. 1), quando um indivíduo se apresenta perante outros este deve ter em atenção a informação que estes possuem já sobre si, também no momento da leitura de um retrato existe um controlo e gestão de saberes recém-adquiridos e pré-existentes, mobilizados por motivos bastante pragmáticos. Essa informação sobre o sujeito permite definir melhor a situação e criar expectativas relativamente realistas sobre a personalidade e modo de agir do retratado. Na leitura de um retrato, tal como nas rotinas de interacção social cara-a-cara, estas informações prévias e expectativas pré-definidas permitem lidar com outros de modo mais simples, sem necessidade de pensamento ou atenção especial, antecipando a identidade social dos estranhos com quem interagimos, as suas características e atributos mais genéricos (Goffman, 1963/1990, p. 12).

Claro que quanto mais informação prévia sobre o sujeito possuir a audiência, menos dramaticamente estes serão influenciados pelos novos dados introduzidos pelo retrato e, de modo análogo, quando estes não possuem qualquer informação prévia todos os pequenos aspectos da imagem aparentarão ser de extrema importância (Goffman, 1956, p. 142), servindo de ponto de partida para extrapolações sobre a personalidade do retratado que tendem a ser bastante inexactas. O espectador deve assim ser capaz de aceitar pequenos signos presentes na imagem como sendo reveladores de algo importante sobre a identidade do sujeito retratado, mas tal capacidade de aceitação leva muitas vezes a que pequenos gestos inadvertidos ou acidentais, destituídos de significado para o sujeito representado, sejam vistos como significantes (Goffman, 1956, p. 33).

A incapacidade de regular e limitar a informação adquirida pela audiência possibilita o desabar da projecção identitária desejada pelo sujeito (Goffman, 1956, p. 44 e 45), assim, o controlo e manutenção da informação externa ao alcance dos espectadores revela-se de importância fulcral para a interpretação feita por estes.

Perante a informação apresentada o espectador pode ter três respostas distintas: ele pode aceitar devidamente os esforços do sujeito e reconhecer como válida a impressão que este visou transmitir; pode examinar cepticamente os vários aspectos desta informação, cuja significância escapa-lhe; ou pode compreender erradamente a situação e chegar a conclusões bastante distintas

das desejadas pelo sujeito retratado (Goffman, 1956, p. 3). Estas informações podem, de igual modo, vir confirmar ou rebater as expectativas criadas pelo próprio espectador, expectativas estas de que ele tende a estar inconsciente até ao momento em que estas se concretizam ou falham. Nesse momento o espectador percebe as assumpções que tinha criado sobre o carácter do retratado, da *identidade social virtual* que lhe impôs, apenas na medida em que esta se reifica ou não na sua identidade social real (Goffman, 1963/1990, p. 12).

Pequenos acidentes ou gestos inadvertidos podem ser suficientes para quebrar o envolvimento do espectador com a imagem e despertar neste a impressão de que a personalidade que o sujeito representado tenta activamente projectar é, em certa medida, falsa. Os espectadores podem, muitas vezes, acabar por ignorar estes pequenos factos acidentais, descartando-os como insignificantes, mas quando esta audiência é, à partida, céptica da performance que presenciam estes mostram uma tendência para atacar qualquer falha, por mais irrisória que seja, como um sinal da falsidade de todo o espectáculo que presenciam (Goffman, 1956, p. 33). Esta consciência de que a impressão que o sujeito representado tenta transmitir pode tão facilmente ser verdadeira como falsa, genuína ou manipulada, é tão natural e comum para o espectador que este tende a desenvolver uma atenção especial para os aspectos da performance, também fotográfica, que são mais imunes à manipulação directa, sendo assim capazes, por comparação, de julgar o nível de confiança dos aspectos mais facilmente adúlteráveis da performance (Goffman, 1956, p. 38).

Do mesmo modo que um espectador pode, acidentalmente, entrar na zona a que Goffman (1956, p. 132) intitula de *bastidores da performance*, presenciando actividades privadas que são incompatíveis com a personalidade que o sujeito tenta projectar, também no contexto fotográfico o espectador pode ser confrontado com informações que o sujeito tencionava manter privadas e que vêm perturbar a credibilidade da performance. Esta informação pode ser adquirida quando o espectador encontra fotografias que o sujeito não publicou activamente e que mostram-no em posturas e eventos menos controlados, imagens muitas vezes publicadas inadvertidamente ou por outros ou mesmo adquiridas de modo algo ilícito. E pode também, por vezes, ser encontrada em pequenos elementos presentes nas fotografias, dos quais o sujeito não está consciente, mas que chocam com a imagem que este tenta transmitir.

A possibilidade de ocorrência de perturbações na performance varia largamente segundo os contextos e os tipos de interacção, assim como a importância social que estas terão. Contudo nenhuma interacção está completamente imune a esta possibilidade. O acto de dar-se a conhecer, fotograficamente ou não, está sempre assombrado pela possibilidade de embaraço ou mesmo humilhação caso a performance identitária seja perturbada pelas interpretações da audiência.

Quer se tratem de retratos convencionais ou de qualquer outro modo de produção fotográfica,

no processo de leitura estas imagens são sempre testadas pelo espectador, confrontadas com o seu conhecimento prévio da realidade e com as suas pressuposições, de modo a determinar o quão credíveis ou plausíveis estas são. As fotografias são sempre comparadas com o próprio acto da percepção visual, com o modo como vemos o mundo (Bate, 2009, p. 41), esquecendo-se no entanto de que o modo como vemos as coisas é já afectado por aquilo que sabemos e pelas nossas crenças (Berger, 1972a, p. 8). A defesa do realismo fotográfico assenta assim num argumento tautológico: a fotografia é credível pois mostra o mundo como este realmente é mas, no entanto, o mundo pode facilmente aparentar diferente dependendo de *como* este é fotografado (Bate, 2009, p. 41). No acto de ler e interpretar uma fotografia, o espectador cai sempre no inevitável paradoxo de medir a fotografia contra o mundo enquanto, simultaneamente, medindo o mundo contra a própria fotografia.

4) Mudanças na Temporalidade Fotográfica: O Cariz Imediato da Fotografia Digital

A relação da fotografia com a sua dimensão temporal sempre foi algo paradoxal. Sob o mote de tornar visível a realidade, tornando perceptíveis aspectos desta que pela sua celeridade passavam despercebidos para o aparelho perceptivo humano, esta não pode senão quebrar e dissolver o *continuum* da realidade perceptível quotidiana numa miríade de instantes isolados, passíveis de serem fotografados (Bourdieu, 1965, p. 76). A câmara capta de modo automático e visualmente exacto uma “fatia” temporal que acabamos de presenciar. A fotografia refere-se ostensiva e inevitavelmente a esse instante originário que, no momento quase imperceptível em que termina a exposição fotográfica, é já passado (Trachtenberg, 2008, p. 115 e 116). E no entanto, apesar de aludir ao passado, funcionando quase como um *souvenir* deste, a dimensão temporal da fotografia transcende-o, servindo como testemunho futuro, enquanto existindo sempre no presente.

Mas se a fotografia analógica implicava necessariamente um certo distanciamento temporal entre o momento criador e a presente contemplação, criado por contingências técnicas, com o surgimento de tecnologias primeiro electrónicas, como a televisão e o vídeo, e hoje digitais, denota-se uma crescente ênfase no presente, na imediatez, no “aqui e agora” possibilitado pela capacidade de simultaneamente registar e exibir estas imagens (Bolter e Grusin, 2000, p. 187 e 188).

Apesar deste destaque dado ao possível cariz imediato parecer algo recente, motivado somente pelos novos avanços tecnológicos, este era já um desejo latente desde a génese da fotografia. Ainda no século XIX, com o aperfeiçoar da tecnologia fotográfica e o surgimento do *snapshot*, popularizado pela Kodak, deu-se uma profunda mudança no paradigma fotográfico, passando de um claramente assente na durabilidade, o paradigma da era do daguerreótipo e dos negativos em vidro, com longos tempos de exposição que incentivavam a uma maior ponderação a quando do acto fotográfico, para um novo paradigma preocupado sobretudo com a velocidade e instantaneidade, onde tudo é definido numa fracção de segundo (Benjamin, 1931/1999, p. 514), criando um pensamento fotográfico tão apressado quanto a própria exposição.

Precedendo a fotografia digital e abrindo caminho para esta esteve a fotografia instantânea, introduzida ainda na primeira metade do século XX pela Polaroid, que permitia que as imagens fossem visualizadas logo após serem tiradas, sem necessidade de serem reveladas em laboratório, e assim realçando não só o carácter privado da imagem (que já não precisava de ser processada por estranhos), como também tornando-a num objecto mais interactivo e social (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 70), passível de ser partilhado no seio do evento que retrata.

Esta possibilidade de poder ver a imagem meros segundos após esta ter sido criada, posteriormente aperfeiçoada pelas câmaras digitais, torna a criação fotográfica num exercício de tentativa e erro, sendo cada imagem como que um rascunho que tanto pode ser arquivado ou

apagado, permitindo ao fotógrafo assim como aos sujeitos fotografados, com quem a imagem é partilhada, renegociar a sua postura e as suas estratégias representativas de modo a alcançar um resultado que os satisfaça (Van Dijck, 2008, p. 66), num acentuado contraste com o que acontecia até então, onde um auto-retrato era tirado sem garantias de resultado satisfatório e podendo a imagem final por vezes nem chegar a ser vista pelo sujeito retratado, como sucedeu com muitas das imagens da fotógrafa Vivian Maier (ver: Figura 3 e 4, Anexos), cuja imensa produção de auto-retratos permaneceu na sua grande maioria por revelar até após a sua morte.

Com a introdução da fotografia digital, na qual a imagem é criada através da acção da luz num sensor electrónico sendo depois convertida em informação numérica algoritmicamente codificada e arquivada num computador ou no próprio processador da câmara digital, este desejo de imediaticidade vê-se em grande medida realizado. O impacto desta tecnologia nos fotógrafos, quer profissionais quer amadores, foi tremendo sobretudo ao reduzir os custos da prática fotográfica, tornando-os praticamente nulos para além do investimento inicial na câmara digital. Ao contrário do que sucedia com a fotografia analógica, a sua homónima digital não consome regularmente recursos escassos e não-renováveis, como as anteriormente utilizadas películas sensibilizadas a sais de prata, e não necessita de quaisquer demorados processos químicos para que possa ser visualizada (Mitchell, 1994/1998, p. 19), estando instantaneamente disponível com um simples clique. A fotografia digital atenua a ideia de preciosidade que era indissociável da imagem analógica, com os seus recorrentes custos monetários, libertando assim o fotógrafo do medo de gastar erradamente a tão cara película. A aparente ausência de custos liberta-o para a possibilidade de fotografar quando quiser e o que quiser, indo assim para além das restrições temáticas da fotografia tradicional (Cohen, 2005, p. 889) e criando um ambiente propício à experimentação fotográfica.

O digital trouxe também outras mudanças com as quais estamos hoje bem familiarizados, derivadas da sua capacidade de armazenamento em suportes electrónicos que, além de ocuparem muito menos espaço do que o armazenamento tradicional em papel, potencia a criação de cópias virtualmente infinitas de uma mesma imagem sem que se perca definição, assim como a transmissão de imagens quase que instantaneamente entre distâncias enormes, a possibilidade de a mesma imagem ser exibida simultaneamente em diferentes suportes e diferentes ecrãs e, como já foi mencionado no capítulo 2.1, uma maior facilidade de edição e manipulação (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 10). A redução da necessidade de espaço físico para o armazenamento das imagens permite também que centenas ou mesmo milhares de fotografias possam ser tiradas pela mesma câmara antes desta esgotar a sua capacidade, um acentuado contraste com as típicas 36 imagens que um rolo permitia tirar. Esta imensa capacidade de armazenamento incentiva à criação de um maior volume de fotografias por evento, eliminando a necessidade de seleccionar ou apagar imagens,

fomentando assim uma acumulação a um nível sem precedentes na fotografia doméstica (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 97). A grande maioria destas imagens nunca serão impressas, tendo uma existência visual apenas momentânea no ecrã e subsistindo a longo prazo enquanto mera informação digital.

Com o vertiginoso avanço tecnológico que se tem dado nos poucos anos após a introdução do digital no uso corrente desenvolveram-se câmaras cada vez mais pequenas e mesmo câmaras incorporadas em outros dispositivos hoje imprescindíveis no dia-a-dia, como é o caso do telemóvel. Conjugada com o telemóvel, um objecto quase inseparável do seu utilizador, sempre disponível, a fotografia é trazida para o quotidiano, para situações onde anteriormente parecia não haver qualquer interesse fotográfico, e tal parece encorajar uma crescente espontaneidade fotográfica (Martin, 2009, p. 7). Estas novas tecnologias móveis digitais vêm assim expandir o potencial latente da fotografia vernacular, permitindo a qualquer pessoa, a despeito dos seus conhecimentos fotográficos ou pretensões estéticas, criar imagens visualmente apelativas, que podem ser facilmente partilhadas com outros (Chandler e Livingston, 2012, p. 1), colocadas online logo após estas terem sido captadas, pois hoje grande parte dos telemóveis (i.e. *smartphones*) possuem acesso directo à Internet. Ao associar-se a uma tecnologia que acompanha o seu utilizador em praticamente todos os instantes do seu dia, a fotografia desloca-se para o centro da acção, sendo uma possível testemunha involuntária de todas e quaisquer actividades quotidianas.

Tal omnipresença implica indiscutivelmente um cada vez maior número de pessoas envolvidas, com maior ou menor seriedade, em actividades fotográficas. Do mesmo modo como Pierre Bourdieu (1965, p. 154) apontava, com algum desdém, um crescimento exorbitado do número de fotógrafos pois bastava a um jovem, que não soubesse que carreira seguir, comprar uma Rolleiflex para se poder auto-intitular como tal, também hoje inúmeras pessoas com uma câmara digital, acesso à Internet e pretensões minimamente estéticas constituem uma multidão crescente de fotógrafos amadores. O receio de que a massificação da fotografia seja acompanhada por uma desvalorização da imagem (Freund, 1974/1995, p. 171) precede a era digital, mas tais medos, por mais duradouros que sejam, tendem a provar-se sempre infundados, existindo sempre espaço para uma produção fotográfica vernacular, mesmo que incrivelmente profusa, e para práticas artísticas que se desenvolvem paralelamente.

Ainda assim esta predilecção pelo veloz e pelo momentâneo, personificada pela prática fotográfica pós-*snapshot*, é sintomática de uma cultura do “descartável”, onde tudo, incluindo a informação e as imagens, é efémero (Doane, 2005, p. 26). Como Zygmunt Bauman (1996/2003, p. 18) refere, num breve ensaio a propósito das problemáticas identitárias na modernidade e hoje na pós-modernidade, o *media* primário da sociedade contemporânea deixou de ser o papel fotográfico

e com esta mudança perderam-se alguns dos valores que este reificava, como a irreversibilidade e a estabilidade que era atribuída aos acontecimentos. O *media* que hoje nos define é herdeiro das tecnologias electrónicas, em especial do vídeo, e define-se pela sua capacidade virtualmente infinita de ser reutilizado, de privilegiar o presente face ao passado, sendo desenhado para que os novos eventos se inscrevam sucessivamente sobre os eventos mais antigos, apenas exibindo algo enquanto tal for considerado de interesse. A preocupação primária já não é, como outrora, com a questão da durabilidade e estabilidade, mas sim com o evitar de qualquer consolidação.

A principal ansiedade relacionada com a identidade da era moderna era a preocupação com a durabilidade; hoje é a preocupação com o evitar comprometer-se. A modernidade construía em aço e betão; a pós-modernidade em plástico bio-degradável. (Bauman, 1996/2003, p. 18)

A introdução da fotografia digital vem potenciar aquilo a que Derrida (2000/2010, p. 2 e 3) chama de “arquivo imediato”, um conjunto imagético que seja constituído pela própria experiência que se auto-preserva, sendo este arquivo assim simultaneamente a memória de um evento e a sua imediata reprodução. O arquivo imediato derridiano é assim o presente em si mesmo, mas um presente tornado divisível de modo a poder ser captado e arquivado. E tal divisibilidade comporta necessariamente a possibilidade de selecção, de que algo possa ser preservado enquanto outros aspectos do mesmo evento possam se perder.

Desde a sua invenção, e hoje mais que nunca, a fotografia imiscuiu-se em toda e qualquer actividade humana contemporânea, de modo mais ou menos directo. Ela não só se tornou imprescindível à ciência e à indústria, como se introduziu no quotidiano, primeiramente como um simples *media* de entretenimento (Freund, 1974/1995, p. 20) e a pouco e pouco tornando-se parte da experiência íntima individual e colectiva. Com a introdução de tecnologias híbridas fotográficas, como a televisão, o computador e os telemóveis, a fotografia declarou-se como uma presença ubíqua e incontornável nos nossos lares e afazeres diários, empenhada na monitorização contínua do real e do quotidiano (Bolter e Grusin, 2000, p. 219). O digital, com a sua omnipresença e aparente gratuitidade, veio acentuar o desejo de coleccionar e possuir tudo o que seja humanamente possível, ainda que apenas fotograficamente, numa tendência crescente para a hiper-monitorização e hiper-arquivação do real.

Mas, como já foi anteriormente mencionado, este crescimento exponencial de produção fotográfica, assim como o aumento da velocidade desta, implicam uma maior dispersão de atenção por parte do espectador, que passa a ter que aplicar uma maior economia de visão de modo a poder contemplar velozmente as inúmeras imagens que se sucedem incansavelmente. As imagens fotográficas, virtualmente omnipresentes na sociedade contemporânea, já não são capazes de

exercer o mesmo fascínio de outrora, sucedendo-se na nossa experiência quase imperceptivelmente e sem impelirem uma atenção prolongada (Frade, 1992, p. 44 e 45). «A própria contemplação tornou-se sinónimo de olhar vazio e desatento, e não de atenção reflexiva.» (Stafford, 1996/1997, p. 11)

Sofrendo também com a introdução do digital e a profusão fotográfica que a acompanha está o conceito barthesiano de *punctum* temporal, o modo como a intensidade da inevitável passagem do tempo se introduz na fotografia e o impacto doloroso que a percepção desta disparidade temporal tem no espectador, que se choca com a súbita compreensão de que aquilo que a fotografia mostra é já passado, que o referente fotográfico está já morto e é simultaneamente uma profecia da sua própria morte (Barthes, 1980/2008, p. 107). Esta dimensão nostálgica e pesarosa da fotografia hoje passa muitas vezes despercebida, ou não tem tempo suficiente para aflorar, pois a fotografia digital insere-se sobretudo na estética e actividade do quotidiano, apresentando-se como fluída, imediata e maleável, sendo constantemente sucedida e substituída por uma nova imagem (Murray, 2008, p. 157), não deixando nunca tempo suficiente para que o espectador seja cativado pela imagem.

4.1) Atenuar do Carácter Ritualizado da Fotografia: No Reino do Efémero, Imediato e Mundano

A introdução da tecnologia fotográfica digital teve um grande impacto nos seus utilizadores, democratizando práticas que outrora exigiam um maior esforço financeiro e investimento temporal, mas no entanto os usos mais mundanos e familiares da fotografia parecem manter-se relativamente iguais aos praticados no tempo da fotografia analógica. A maior mudança trazida por esta tecnologia reflecte-se sobretudo num maior volume de produção imagética e numa maior facilidade de partilha (Slater, 1995, p. 133), parecendo todas as práticas e crenças que circundam os usos domésticos da fotografia manter-se imutados. Contudo qualquer nova tecnologia de comunicação, por menos impactante que aparente, ajuda a mudar o modo como experienciamos e compreendemos quer o mundo exterior, quer a nós mesmos (Enli e Thumim, 2012, p. 2) e, como tal, desde os finais dos anos 90 e mais dramaticamente desde o início do novo milénio as câmaras digitais têm-se tornado parte integrante da nossa experiência quotidiana, servindo para mediar já não apenas momentos cerimoniais ou rituais, mas inserindo-se no próprio seio da vida diária (Van Dijck, 2008, p. 60). O aumento exponencial do número de fotografias e oportunidades fotográficas, gerado pela própria tecnologia digital, já discutido no capítulo anterior, parecem conjugar-se para transformar a função social da fotografia, que parece estar a perder o carácter altamente ritualizado e algo mistificado que em tempos possuiu (Martin, 2009, p. 3).

Como já foi visto, apesar de objectivamente as possibilidades oferecidas pela fotografia serem praticamente inesgotáveis, compreendendo tudo aquilo que é *fotografável*, a actividade fotográfica tende a concentrar-se em determinadas “regiões”, em certas temáticas, que já estão bastante bem exploradas, produzindo fotografias que embora sejam novas não comportam em si qualquer novidade, que são redundantes (Flusser, 1983/1988, p. 52). As pessoas são livres para fotografarem e partilharem aquilo que melhor lhes aprouver, mas na prática a sua produção imagética é limitada por normas e convenções que ditam aquilo que é aceitável. Presa por estes limites implícitos, a fotografia popular cinge-se a objectos e composições tremendamente restritos e repetitivos, considerados dignos de serem registados. A produção fotográfica comum lida assim com a produção incessante dos mesmos estereótipos imagéticos. Parafraseando Debord (1967/2012, p. 16), aquilo que a sociedade e a fotografia exprimem como o seu leque de possibilidades opõe-se sempre ao absolutamente possível.

Mas com a introdução do digital e a redução dos custos que este comporta a fotografia perdeu muito do preciosismo a ela associada e subseqüentemente os cânones fotográficos relaxaram, perdendo o seu dogmatismo e abrindo espaço para a experimentação. Confrontados com a possibilidade de fotografar quando, onde e o que quiser, sem praticamente limitação numérica, os fotógrafos quotidianos expandiram o seu leque de opções, escolhendo objectos e momentos menos óbvios, momentos daquilo que estes consideram a “vida real”, as pequenas coisas que constituem o dia-a-dia, que despertam o interesse do sujeito, que o intrigam ou divertem (Cohen, 2005, p. 887 e 888), mesmo que esses instantes não se insiram nos chamados momentos marcantes e rituais do paradigma analógico. Desde ao efeito da luz sobre a superfície do rio, a um curioso sinal de estrada, a uma foto do animal de estimação numa pose engraçada ou mesmo ao pequeno-almoço diário, nada é agora demasiado trivial para escapar ao olhar fotográfico. (ver: Figura 5, Anexos)

Motivado também pela companhia constante da câmara fotográfica, agora inserida nos telemóveis e com crescente qualidade, os sujeitos desenvolveram usos mais pessoais para a fotografia, servindo-se desta como um modo de registar momentos casuais da vida quotidiana e objectos mais mundanos, de modo menos rigidamente estilizado que os tradicionais *snapshots* familiares (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 114).

Embora a tendência comum seja a de apenas notar aquilo que, de algum modo, se destaca, que quebra a monotonia, deixando tudo o que seja prevaemente passar relativamente despercebido ou mesmo ignorado, quer se tratem dos nossos costumes culturais ou do modo de vestir predominante (Cooley, 1902, p. 30 e 31), com a introdução do digital tem-se notado uma nova atenção dada a aspectos previamente vistos como insignificantes. A tendência para dividir, à priori, o mundo em objectos e momentos ou vulgares ou extraordinários, valorizando os últimos e deixando os

primeiros passar sem serem fotograficamente documentados, e assim votados ao esquecimento, tem vindo nos últimos anos a inverter-se e o mundano, normal e insignificante assumem hoje uma posição de relevo nas práticas fotográficas contemporâneas (Verdina, 2013, p. 26).

A fotografia digital veio expandir o espectro de sujeitos e eventos considerados dignos de serem fotografados, enfatizando o quotidiano, o banal e o mundano. Sobretudo quando destinadas a uma partilha em plataformas *online*, as fotografias convencionais - que retratam férias ou festas, casamentos e aniversários, e em geral apenas as *grandes ocasiões* - tendem a sofrer uma desvalorização, perdendo o destaque que tinham nos álbuns de família e sendo preteridas em prol daquilo que os utilizadores intitulam de fotografia da “vida real”, da experiência comum, daquilo que por norma ficava fora do campo fotográfico.

Ainda a meados do século passado Italo Calvino preconizava já esta atitude de atenção fotográfica dada ao aparentemente insignificante, ao lançar o protagonista do seu conto na criação compulsiva de um diário fotográfico composto quase exclusivamente de objectos mundanos e dificilmente considerados fotogénicos:

(...) podíamos ver cinzeiros transbordando de beatas de cigarros, uma cama por fazer, uma mancha de humidade na parede. Ele teve a ideia de compor um catálogo de tudo no mundo o que resiste à fotografia, que é sistematicamente omitido do campo visual não só pela câmara mas também pelos seres humanos. (Calvino, 1958/2008, p. 47)

A fotografia digital assumiu-se assim como uma prática das pessoas comuns, em momentos comuns, denotando-se uma clara tendência para fotografias menos formais e ritualizadas. Ao opor-se às convenções fotográficas vigentes, a fotografia digital veio expandir a nossa noção do que é considerado esteticamente agradável.

Com a redobrada ubiquidade, facilidade e acessibilidade trazida pelo digital, tornou-se não só possível como até desejável fotografar *tudo* o que estivesse ao alcance da câmara. Este desejo de fotografar tudo, mesmo o mundano, pode ser visto como indicativo de uma prática crescente de arquivo individual da vida quotidiana, que depende destas imagens casualmente tiradas para registar uma fatia momentânea de tempo que expresse o seu ponto de vista único e que possa, num futuro próximo, voltar a ser olhada e lembrada (Okabe, 2004, p. 7). Conjugada com outras tecnologias, como o telemóvel e a internet, a fotografia cobriu praticamente o mundo todo e introduziu-se de modo antes impensável nas nossas vidas diárias, permitindo a sua constante documentação e monitorização (Bolter e Grusin, 2000, p. 219). Parece existir hoje uma crença omissa de que o mundo não pode ser tomado como certo e facilmente compreensível, que devemos criar um certo

afastamento que nos permita estranhar a comum vida quotidiana, para que se possa examiná-la fotograficamente, de modo objectivo.

Paralelamente, esta hiper-produção fotográfica pode também ser vista como um modo de consumir e coleccionar o próprio mundo (Sontag, 1977/2008, p. 3), pelo que os sujeitos substituem o acto de simplesmente contemplar o real e a experiência estética alcançada através da observação directa, pela constante mediação fotográfica e o esforço constante de adquirir *souvenires* fotográficos, sempre novos, que validem as suas experiências.

A fotografia, como já foi referido, é testemunha de uma série de escolhas humanas, sobre o que o fotógrafo considera digno de registar e sobre como fazê-lo, e não pode existir senão como fruto de decisões. Se tudo, sem discriminação, fosse continuamente fotografado, tudo seria colocado no mesmo patamar de importância e assim tornado insignificante (Berger, 1972, p. 1). Com crescimento exponencial da fotografia digital esta parece caminhar não para a insignificância (pelo contrário, nunca antes a fotografia ocupou uma posição tão relevante na cultura popular) mas, paradoxalmente, para a sua “invisibilidade”. A fotografia incorporou-se de tal modo no nosso dia-a-dia que já não a vemos (Freund, 1974/1995, p. 20), ou pelo menos já não lhe dedicamos a nossa completa atenção.

Por outro lado a fotografia digital, tal como sucedia com a sua homónima analógica, continua a ser utilizada como um meio para expressar a individualidade. Tal necessidade de exteriorizar o *self* tem-se tornado cada vez mais vigente à medida que, com a evolução tecnológica, o homem se sente cada vez mais relegado para um papel passivo na sociedade, parecendo as suas acções individuais não influenciarem activamente no desenvolvimento desta. Neste contexto a prática fotográfica, compreendida enquanto actividade criativa, funciona como um modo de exteriorização e divulgação dos sentimentos e pensamentos individuais (Freund, 1974/1995, p. 20 e 21), dando a ilusão de relevância social e assim se justifica em parte o constante crescimento do número de fotógrafos amadores existentes. A passagem para uma prática fotográfica assente em imagens mais mundanas ajuda também a expressar a individualidade do fotógrafo ao tornar visíveis os seus estilos de vida, que contribuem, como foi visto no primeiro capítulo, para a construção reflexiva do *self*. As fotografias mostram agora as rotinas de que o sujeito voluntariamente se rodeia – o seu modo de vestir, comer, de interagir com outros, as suas preferências de entretenimento, etc. - decisões essas que se conjugam de modo mais lato na ideia de auto-identidade que pretende projectar.

A preferência contemporânea por fotografias mais espontâneas, mais íntimas e emocionais, que procuram retratar de modo menos constrangido o quotidiano, reflectem uma maior preocupação com a construção e reconstrução, agora em tempo real, da identidade pessoal e social (Martin, 2009, p. 2). Ao contrário do que sucedia com os *snapshots* analógicos, onde predominavam fotografias de

eventos sociais e familiares, hoje são sobretudo valorizados, fotografados e partilhados momentos íntimos, demonstrações de afecto como beijos ou abraços que também procuram celebrar a individualidade e personalidade do retratado (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 149), tal como as suas afiliações sociais.

Servindo também como artefactos sociais – com valores distintos consoante o contexto, variando desde um símbolo de hospitalidade, ao deixar o Outro “entrar” na sua casa (ver: Figura 6, Anexos) a uma oficialização de uma relação pessoal (ver: Figura 7, Anexos) – estas imagens casuais e mundanas são um modo de oferecer ao Outro uma visão fugaz do presente do indivíduo, visto do seu ponto de vista único, servindo assim um propósito mais de comunicação imediata do que de conservação de um momento para a posterioridade (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 133), tendo assim uma natureza mais efémera e menos circumspecta que a fotografia analógica.

Se a submissão cega às convenções sociais pré-estabelecidas do *snapshot* incentivava a criação de uma ideia de normatividade identitária, familiar e social, a tendência para hoje, movidos por um certo desejo de quebrar a tradição e algumas ambições estéticas, recusar os objectos e eventos rituais da fotografia analógica comum vem de modo subtil desafiar a ideologia dominante. A fotografia oferece assim aos indivíduos uma oportunidade para o inconformismo, para pôr à prova as normas sociais através de actos fotográficos privados (Zuromskis, 2009, p. 60). Inserida no seio da normalidade do quotidiano, a fotografia revela-se como um modo propício de injectar neste a unicidade individual.

4.2) Engrandecendo o Quotidiano

A capacidade para devotar o nosso completo interesse a algo é, como já foi visto, algo limitada, pelo que somos sobretudo capazes de prestar atenção àquilo que se destaca, que é de algum modo activo e intrusivo, que gera diferença e ao fazê-lo atrai-nos o olhar. Tudo o resto, aquilo que usualmente nos rodeia e a que já nos habituamos, tende a passar despercebido, sendo como que um pano de fundo inconsciente para a nossa existência (Cooley, 1902, p. 30 e 31). Como tal a vida quotidiana, com a normalidade constante que lhe é associada, é encarada com uma atitude de naturalidade, raramente sendo merecedora da atenção teórica de quem faz um esforço consciente para ver o ambiente que tomamos por garantido como estranho ou desconhecido (Agger, 2004, p. 27). «O ambiente familiar é aquele que vemos constantemente mas para o qual nunca olhamos pois este é 'tomado por garantido'.» (Bourdieu, 1965, p. 34)

Paralelamente, também a própria imagem fotográfica se banalizou, tornando-se “natural” e criando a ilusão generalizada do domínio tecnológico e teórico sobre o *media*, pensando já dominar

todas as suas idiossincrasias. A complexidade dos seus princípios técnicos e conceptuais é ignorada e a câmara deixa de ser entendida como um “dispositivo para gerir as aparências”, passando a ser vista como um meio de revelar o real, tornando-se indissociável da mundanidade banal do dia a dia (Frade, 1992, p. 13).

Ao deixar de criar distinções rígidas entre momentos e sujeito considerados comuns ou extraordinários ou, como se verifica nas práticas fotográficas contemporâneas, ao conferir ao dito insignificante e mundano uma posição de relevo alargam-se os cânones do considerado fotografável, gerando novos focos de interesse sobre o próprio quotidiano que se apresenta como prenhe de novas possibilidades previamente ignoradas e, de certo modo, trazendo a fotografia de volta ao campo de discussão, ao inseri-la em contextos e práticas até então inéditas.

Motivada pelas já exploradas mudanças trazidas pelo digital, a fotografia dedica-se agora a registar *tudo* o que lhe aprouver, sem distinções, tornando permanente e imortalizando coisas triviais e assim conferindo-lhes uma nova importância. O simples facto de tomar algo como objecto fotográfico confere-lhe significado e prestígio ao assumi-lo, mesmo que inconscientemente, como alvo de relevância cultural. Uma vez fotografadas, imobilizadas e tornadas imortais pela câmara, essas pequenas coisas triviais ganham uma importância que até então não possuíam (Szarkowski, 1996, p. 7). Como a fotografia, em si mesma, não possui uma hierarquia relativa ao significado dos seus referentes, esta é capaz de elevar qualquer objecto à significância e, do mesmo modo, de reduzir até o maior dos desastres humanos a um cliché (Clarke, 1997, p. 215), chamando assim, se desejado a atenção do espectador para ela e avultando até os mais diminutos eventos. A fotografia regista tudo aquilo que se atravessa no seu campo de visão, não discriminando entre objectos, não fazendo comentários relativos à sua importância e não se preocupando com qualquer metafísica que esteja subjacente à mera aparência. Qualquer julgamento é sempre obra do homem.

O acto fotográfico funciona assim de modo algo paralelo ao *ready-made* artístico, cativando o olhar do fotógrafo que vê já no objecto em si mesmo a fotografia que tenciona tirar. O seu olhar é atraído não pelo objecto propriamente dito mas por um certo “material fotográfico” que este parece emanar e que o fotógrafo procura transpor fielmente na imagem (Bourdieu, 1965, p. 144). O fotógrafo exerce assim a sua decisão e tal transpõe-se na mais pura das mensagens que a fotografia transmite: “O fotógrafo decidiu que este objecto, este momento, merece ser registado” (Berger, 1972, p. 2), embora o porquê dessa escolha muitas vezes esteja fora do nosso alcance.

Inicialmente a fotografia dedicou-se a fotografar sobretudo momentos ou sujeitos notáveis, mas cedo decidiu que tudo aquilo que fotografa torna-se notável e o acto de fotografar “não importa o quê” passou a ser encarado como um gesto de sofisticação fotográfica (Barthes, 1980/2008, p. 43).

A linha entre a realidade que é fotografada porque parece-nos bela e a realidade que parece-nos bela porque foi fotografada é bastante ténue. (Calvino, 1958/2008, p. 43)

Este processo de idealização fotográfica de objectos de outro modo mundanos, apesar de ter ganho redobrado relevo nas práticas fotográficas contemporâneas, esteve sempre presente na fotografia, desde praticamente a sua génese, como se pode constatar pela composição de Fox Talbot, criada em 1844, intitulada de “A Porta Aberta” (ver: Figura 8, Anexos). Talbot, inspirado pela pintura de género holandesa popular na época, procurou representar uma cena da vida diária, chamando a atenção para um momento que sem a influência da própria fotografia não teria nada de marcante.

A presença da câmara fotográfica está fortemente associada com a ideia de *turismo* e esta revela-se de igual modo capaz de nos tornar um turista quer na realidade alheia quer na nossa própria realidade (Sontag, 1977/2008, p. 57). A adopção desta a atitude turística no quotidiano é um modo de escapar à inatentividade a que este usualmente se encontra votado, possibilitando a emergência de possibilidades fotográficas previamente ofuscadas por preocupações mundanas (Bourdieu, 1965, p. 35 e 36).

Mas o acto de tirar uma fotografia é um evento em si mesmo, invadindo e interferindo no real (Verdina, 2013, p. 29), moldando-o à sua imagem e às suas normas, atribuindo aos eventos uma imortalidade e importância que não lhes é própria.

Os usos da fotografia conjugam-se para, consciente ou inconscientemente, criar uma versão performativa do real, visando não meramente documentar o quotidiano mas sobretudo representar e construir momentos ritualizados e idealizados dentro das práticas comuns (Frey, 2012, p. 37). Através de meios físicos de produção fotográfica – escolhas de câmaras, filmes e sensibilidades à luz, aberturas e velocidades, iluminação, objectos, pessoas, etc. – os fotógrafos manipulam o real, reproduzindo-o enquanto objecto de contemplação estética (Burgin, 1997, p. 75 e 76). Apenas no momento quase imperceptível do clique do obturador a fotografia está livre da influência directa do fotógrafo, todos os outros momentos que o precedem e sucedem são marcados por gestos culturais e escolhas humanas (Dubois, 1992, p. 45).

Talvez o acto mais poderoso ao alcance do fotógrafo seja o do *enquadramento*. Olhando através da objectiva o fotógrafo não vê perante ele simplesmente a realidade, mas sim a imagem, ainda inexistente, que pretende criar, fazendo as suas escolhas em detrimento desta. O que chama a atenção e cativa o fotógrafo não é então o objecto em si mesmo mas sim uma certa aura fotográfica que este possui (Bourdieu, 1965, p. 144).

Através do enquadramento, da escolha da perspectiva e do *crop* que irá formar esta imagem futura, o fotógrafo atribui visualmente significado, guiando o olhar do espectador através da cena,

direccionando a sua atenção, revelando ou escondendo pistas contextuais. O acto de enquadrar é, então, inerentemente construtivo e comunicativo (Frey, 2012, p. 34).

A necessidade de enquadrar força o fotógrafo a considerar conscientemente a sua própria experiência performativa e assim construí-la, considerando o que, para ele, é o ideal imagético, o que é ou não relevante, o que significará a imagem, para quem e porquê (Frey, 2012, p. 35).

Os modos para enfatizar e chamar à atenção para um objecto são então variados, podendo ser relativamente informais, aleatórios ou mesmo acidentais ou depender de uma disposição cuidada dos variados elementos da imagem, de modo a guiar o olhar do espectador (Dubois, 1992, p. 72), mas qualquer um deles serve o propósito, intencional ou não, de *glamorizar* o quotidiano, atribuindo-lhe características e significados que não lhe são inerentes e com os quais pode até nem ter qualquer relação directa.

Ao capturar fotograficamente imagens de momentos, locais, sujeitos ou objectos por mais insignificantes que sejam, estes são elevados à categoria que Pierre Bourdieu (1965, p. 36) definiu como “monumentos ao lazer”, que certificam perante os outros que o fotógrafo apreciou aquele momento.

A noção de *lazer* sempre teve uma especial relevância, tendo desde os tempos da Grécia Antiga estado associado ao exercício do poder, assentando esta ideia numa clara separação entre a classe governante e a classe servil. Só aqueles que não ocupam o seu tempo com tarefas e trabalhos mundanos podiam realmente viver (Debord, 1967/2012, p. 86), ou seja podiam adequadamente aproveitar uma vida dedicada ao ócio. Esta ideia trasladou-se para a sociedade contemporânea e talvez tenha mesmo intensificado-se e hoje a imagem social mais difundida é quase que exclusivamente dominada pelos momentos de lazer e ócio, que são apresentados como desejáveis e tornados possíveis “objectos” de consumo a aspirar (Debord, 1967/2012, p. 99).

Os *snapshots* que compõem a fotografia privada têm, embora de modo talvez involuntário, contribuído para a divulgação dessa ideia ao adoptarem como seu objecto de representação primário os momentos de lazer (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 48). Na sua grande maioria as fotografias continuam a ser sobretudo criadas em contextos de ócio e não de trabalho, especialmente quando em férias em locais distantes. Tal deve-se a dois factores primários: o facto dos ambientes de trabalho serem altamente familiares e não oferecerem muitas oportunidades fotográficas, seja por falta de tempo, de permissão ou de interesse para fotografar; e a ideia de que as férias permitem mais tempo para a contemplação, que estas são inerentemente diferentes, mais memoráveis e mais fotogénicas que o mero quotidiano (Stokes, 1992, p. 200 e 201). Mesmo quando a actividade fotográfica se dá dentro do dia-a-dia comum, esta opta por isolar os momentos mais prazerosos deste, os visualmente mais apelativos. O carácter documental da fotografia é assim muitas vezes

ofuscado pela sua capacidade de funcionar como um instrumento para a criação de momentos extraordinários, numa lógica ainda reminescente da fotografia de estúdio, tentando afirmar o ócio e desenfazendo o peso do trabalho no dia-a-dia (Martins, 2008, p. 50).

A fotografia não deve assim ser encarada como um meio de documentar o quotidiano, mas sim como mais um instrumento para o desempenhar da inevitável dramaturgia identitária, permitindo revelar e ocultar consoante a vontade do fotógrafo porções da existência diária. A fotografia vive então de uma necessária encenação, reforçando a teatralidade já existente no quotidiano, e vindo através desta conferir uma nova dignidade à simplicidade repetitiva da vida diária (Martins, 2008, p. 46). Frente à câmara abre-se um espaço para a performance, onde se pode realizar e reificar a imagem de uma vida desejada (Frey, 2012, p. 3 e 4), composta apenas de pores-do-sol perfeitos, saborosas refeições perfeitamente empratadas e cervejas com amigos. Através da fotografia doméstica criamos uma imagem ideal, onde o quotidiano é composto apenas de momentos felizes, de tal modo que mesmo quando uma imagem remete para uma ocasião infeliz esta assume sempre uma natureza de doce nostalgia (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 6).

Esta imagem ideal não é, como é óbvio, de cariz universal, dependendo sempre da história de vida do indivíduo em questão, da sua personalidade, assim como de factores culturais mais vastos como questões de raça, género ou classe, de identidade nacional, das contingências espaciais e materiais, etc. (Frey, 2012, p. 4). Mas a insistência para continuamente fotografar nos mesmos moldes limitados – pessoas felizes em momentos de lazer – leva ao cimentar de visões dominantes de desejável e a que se perpetuem imagens idílicas (Rose, 2010, p. 11) que são inalcançáveis fora da imobilidade da fotografia, mas às quais tentamos ainda assim, teimosa e frustrantemente, conformar-mo-nos.

De modo a criar a impressão de um quotidiano mais interessante tende-se a fomentar a ideia de que a actividade que se está a desempenhar, e a registar fotograficamente, possui algo de especial e único, obscurecendo, consciente ou inconscientemente, o seu carácter rotineiro (Goffman, 1956, p. 31). O uso da fotografia no quotidiano visa desbanalizar o banal, mostrar que até os momentos mais comuns do dia-a-dia possuem algum interesse visual, mas ao fazê-lo acaba, paradoxalmente, por negá-lo (Martins, 2008, p. 50), ao reduzi-lo a um mero conjunto de instantes especialmente fotogénicos, limitando assim, nas palavras de Susan Sontag (1977/2008, p. 9), a existência a uma constante busca pelo fotografável e convertendo qualquer experiência numa potencial imagem, num mero *souvenir*.

Impulsionados pelo constante desejo de fotografar o quotidiano, e assim engrandecê-lo, a arte da simples contemplação não-mediada, silenciosa e atenta, perde-se no meio da laboriosa busca por novas imagens (Bourdieu, 1965, p. 68 e 69). Se anteriormente já parecia absolutamente anormal

viajar sem uma câmara fotográfica (sem esta, quem iria oferecer aos outros provas do nosso lazer?), hoje começa a ser mais e mais comum que essa necessidade se translade para o dia-a-dia comum. A afirmação de Susan Sontag, escrita ainda em pleno século XX, ressoa agora como estranhamente contemporânea:

A necessidade de ter a realidade confirmada e a experiência engrandecida por fotografias é um consumismo estético do qual toda a gente está agora dependente. (Sontag, 1977/2008, p. 24)

Como notou Calvino (1958/2008, p. 43 e 44) no seu já muito citado conto, no momento em que começamos a pensar que *temos que* fotografar algo de tão belo ou interessante que é, estamos já perigosamente próximos da crença de que tudo o que não é fotografado se perde, como se nunca sequer tivesse existido, e como tal para verdadeiramente assertar a nossa existência devemos fotografar tanto quanto possível. E para tal temos que, das duas uma, ou viver a nossa vida do modo mais fotogénico possível ou considerar como fotografável todo e qualquer instante da nossa existência. Actualmente, nas práticas fotográficas digitais, podemos facilmente reconhecer um misto de ambas estas perspectivas.

5) O Caso *Instagram*: A Imagem Fotográfica Como Representação Primária da Identidade

A despeito de todas as negras previsões apregoadas por inúmeros teóricos nos finais do século passado que apontavam a introdução e a massificação das tecnologias digitais como a futura causa de morte da Fotografia, esta continua viva e de boa saúde. Na verdade, as tecnologias digitais vieram possibilitar uma drástica expansão da actividade fotográfica, permitindo não só um maior volume de imagens mas também uma maior variedade de tipologias fotográficas. Como foi anteriormente notado, a redução de custos trazida pelas tecnologias digitais, que deixou assim de consumir recursos não-renováveis, teve um enorme impacto nos utilizadores, quer amadores quer profissionais, libertando-os para uma maior produção imagética.

As tecnologias digitais, ao introduzirem novos dispositivos fotográficos mais acessíveis economicamente, mais pequenos, mais flexíveis e automatizados nos seus usos, vieram expandir o potencial de uma cultura fotográfica vernacular já existente (Chandler e Livingston, 2012, p. 1) e não, como temido, destruir completamente a fotografia tradicional. A criação fotográfica, que já há muito tinha deixado o domínio da especialidade científica e imiscuído-se nos usos quotidianos das pessoas comuns, torna-se cada vez mais simples e descomplicada, assentando em gestos automáticos e quase intuitivos que permitem a qualquer fotógrafo, independentemente das suas capacidades técnicas, criar imagens impressionantes que, pelo seu carácter electrónico, podem ser facilmente transmitidas e partilhadas online.

A associação entre fotografia digital e a utilização da Internet é hoje quase que um dogma inquestionável. Criadas para e partilhadas em plataformas online, como *blogs*, *photoblogs* e redes sociais, as fotografias digitais deixam de ser objectos inertes e discretos, isolados em álbuns ou molduras, e passam a inserir-se num constante fluxo de imagens, tecnologias e estratégias representacionais. As plataformas online, a câmara digital e a vida do próprio fotógrafo fundem-se numa única “tecnologia”, que só pode existir no seio da complexidade da existência humana (Cohen, 2005, p. 893).

Esses novos dispositivos fotográficos digitais, de dimensões cada vez mais reduzidas, cedo foram incorporados noutras tecnologias, não só em telemóveis e posteriormente em *smartphones*, como num vasto leque de aparatos que vão desde computadores portáteis e *tablets* a consolas de jogos. Mas a sua fusão com o telemóvel foi talvez a que mais profundamente impactou a nossa relação com a fotografia. Ao conjugar-se com este objecto que se tornou, ao longo das últimas décadas, quase que uma parte inseparável do seu utilizador, sempre ao seu alcance em qualquer circunstância (Martin, 2009, p. 7), a fotografia é colocada no seio da experiência quotidiana. Com o número em constante crescimento de possuidores de *smartphones*, com câmaras integradas, a fotografia cobre agora um leque de potenciais acções antes impensável, permitindo a constante

documentação do quotidiano. A distância e diferença entre a fotografia e a vida em si mesma torna-se cada vez mais reduzida, quer em termos simbólicos quer materiais, de modo a que não só o fotográfico parece agora moldar à sua imagem o mundo que visa representar (Kember, 2012), tornando o real o mais fotogénico possível, como se insere em todos os resquícios da experiência humana.

A fotografia, hoje, já não é apenas uma actividade profissional ou artística nem um *hobby*, mas sim uma prática que se insere dentro de inúmeras outras actividades sociais, das quais se tornou parte integrante e essencial. Nas mais variadas circunstâncias e contextos é hoje possível encontrar pessoas que ao invés de contemplarem, sem auxílio tecnológico, o mundo, o olham compenetradamente através do ecrã de uma qualquer câmara digital, utilizando-a tão prontamente na ambição de imortalizar o momento que quase já nem o experienciam (Costa, 2013). A mediação fotográfica torna-se o modo-padrão de experienciar e consumir o mundo, lançando assim os incansáveis fotógrafos numa exaustiva e interminável busca por novas imagens (Bourdieu, 1965, p. 68).

Surgida no contexto destas transformações tecnológicas a aplicação móvel (i.e. *app*) Instagram veio satisfazer algumas das necessidades já sentidas pela vasta quantidade de fotógrafos que utilizavam o telemóvel como dispositivo fotográfico recorrente, mais do que criar novos usos (McCune, 2011, p. 27). Lançada internacionalmente no dia 6 de Outubro de 2010, a aplicação estava inicialmente limitada ao *iPhone*, um *smartphone* que já na altura contava com um largo número de adeptos envolvidos em práticas fotográficas, e alcançou em apenas dois dias o impressionante número de 40,000 utilizadores, um crescimento tão inesperado que sobrecarregou os servidores da *app* (McCune, 2011, p. 29). Posteriormente, em Abril de 2012, o Instagram alargou o seu alcance passando a funcionar também no sistema operativo *Android*.

Inicialmente pensada como uma ferramenta que permitia aos seus utilizadores melhorar facilmente a fraca qualidade de imagem das fotografias tiradas com o telemóvel através da aplicação de filtros, a aplicação derivou a sua popularidade não só do aspecto nostálgico e *vintage* que os filtros conferem às fotografias, transformando fotografias banais em imagens mais cativantes (Chandler e Livingston, 2012, p. 12), mas sobretudo da simplificação e aceleração do processo de partilha fotográfica, ao servir-se de uma rede de comunicação global para transcender a distância física (McCune, 2011, p. 23 e 24). Integrado numa plataforma móvel com constante acesso à Internet e utilizando um interface *user-friendly* o Instagram deve o seu sucesso à noção de que está sempre presente para registar e partilhar qualquer ocasião, sendo uma testemunha da actividade quotidiana e estando sempre no centro da acção (Verdina, 2013, p. 22).

Ao longo deste capítulo final o Instagram servirá de caso prático de estudo, com o qual serão

confrontadas as diversas questões teóricas introduzidas nos capítulos anteriores. Para tal recorrerei não só a fontes escritas como também a uma análise de conteúdos às fotografias e estratégias representativas utilizadas na aplicação, partindo de uma amostra de 104 utilizadores pessoais (de uma amostragem inicial de 135 utilizadores dos quais foram ignoradas as contas com intuítos comerciais, assim como as contas sem qualquer produção fotográfica) e um total de 11,872 imagens existentes na aplicação aquando do dia 12 de Dezembro de 2013, data limite para a minha análise (ver: Tabelas e Dados, Anexos). Destes, pouco mais de metade são utilizadores antigos, com mais de um ano de actividade no Instagram, tendo os restantes 43,27% aderido recentemente à aplicação. A amostragem, que procurou ser o mais abrangente possível, demonstrou um certo equilíbrio na distribuição dos utilizadores por género, compreendendo 53.85% de utilizadores identificados como Feminino e os restantes 46.15% como Masculino. A distribuição etária e geográfica, por outro lado, apresentou discrepâncias mais significativas. Em termos etários a grande maioria dos utilizadores analisados (90,39%) encontra-se entre os 20 e os 29 anos, com apenas 1,92% dos casos estudados apresentando idades inferiores e 7,69% superiores, embora nunca ultrapassando os 35 anos. Tal distribuição por si só não pode ser vista como significativa dos utilizadores do Instagram a nível mais lato, revelando ao invés um enviesamento no meu processo de selecção que acabou concentrando-se em utilizadores do meu próprio escalão etário. Geograficamente, apesar de haver uma clara concentração de utilizadores actualmente localizados no território português (61,54%) e europeu (28,85%), derivado do mesmo enviesamento de selecção de amostragem, foi no entanto possível estudar a produção imagética de uma minoria (9,61%) de utilizadores em outros continentes, nomeadamente África, América do Sul, América do Norte e Ásia, ficando apenas sem representação a Oceânia.

As motivações subjacentes ao uso comum do Instagram têm sido procuradas por diversos teóricos, entre eles Zachary McCune (2011, p. 58) que na investigação para a sua tese de mestrado intitulada *Consumer Production in Social Media Networks: A Case Study of the “Instagram” iPhone App* identificou, partindo de uma série de 25 questionários feitos a utilizadores da *app*, seis motivações dominantes que surgiam recorrentemente nas suas respostas. Estas são: 1) *partilha*, o desejo de desfrutar a actividade fotográfica em conjunto com outros; 2) *documentação*, que compreende a necessidade de registar e preservar as experiências transientes; 3) *ver*, a experiência de compreender o mundo do ponto de vista do outro e de poder apresentar o seu próprio ponto de vista; 4) *comunidade*, descrevendo os incentivos da interacção social online que cria uma ideia de público responsivo; 5) *criatividade*, entendendo a produção fotográfica como um esforço artístico, onde predomina a vertente estética; e finalmente 6) *terapia*, partindo dos testemunhos de um pequeno grupo de utilizadores que vêem a actividade fotográfica e social do Instagram como

geradora de bem estar e com propriedades “curativas” para a instabilidade emocional e psicológica.

Também Zane Verdina (2013, p. 27), na sua tese de mestrado *A Picture Is Worth a Thousand Words: Storytelling With Instagram*, reconheceu cinco principais motivações para o uso da *app* apontadas pelos utilizadores desta em entrevista. Algumas das motivações apontadas coincidiam com as nomeadas por McCune, embora adoptando uma terminologia diferente, como a *memória* que serve as mesmas funções que o uso documental de McCune, e a *promoção*, vista como um interesse em gerar mais tráfego online nas contas privadas de Instagram, que engloba aspectos quer da motivação de partilha quer da de comunidade. As restantes três motivações indicadas por Zane Verdina apontam aspectos da prática fotográfica do Instagram que foram ignorados por McCune, como a questão da *identidade*, que visa criar uma auto-representação visual em ambientes online, o *trunfo*, ou a possibilidade de gabar aos outros uma qualquer façanha ou sucesso, e a *diversão*, ou o uso da fotografia como modo de escapar ao aborrecimento ou à monotonia.

Conjugando ambos estes pontos de vista compreendemos que as motivações para o uso do Instagram correspondem assim, quase ponto por ponto, às motivações para as práticas fotográficas que Pierre Bourdieu (1965, p. 14 e 15) tinha apontado já em meados do século passado: protecção contra a passagem do tempo, um impulso simultaneamente documental, memorial e terapêutico; a comunicação com outros e a demonstração de afectos, que enfatiza a partilha fotográfica; a capacidade de auto-realização pessoal, que implica não só uma prática de construção identitária como a possibilidade de expressão artística; a demonstração de prestígio social, a ostentação do sucesso ou de consumo que é validada pelo reconhecimento do público; e por fim o uso da fotografia como um *hobby*, um divertimento ou distração da constância do quotidiano.

Assim se enfatiza mais uma vez o facto de que as tecnologias digitais, entre elas o Instagram, se vêm inserir numa longa tradição fotográfica, com a qual nunca conseguiram nem desejaram cortar radicalmente. A transladação da fotografia digital para ambientes online veio sobretudo realçar dois aspectos já presentes na fotografia analógica: a sua capacidade de fortalecer e reificar laços sociais, sendo hoje usada para fomentar a conexão entre amigos e seguidores online, e a construção de uma identidade pessoal através de recursos imagéticos (Chandler e Livingston, 2012, p. 11).

O computador e as restantes tecnologias digitais tornaram-se, ao longo das últimas décadas, mais do que simples ferramentas, transfigurando-se numa espécie de espelho habitável no qual nos revemos e compreendemos a nós mesmos. Em conjunto com a Internet, estes converteram-se no palco para inúmeras experiências sociais, onde podemos tentativamente construir e reconstruirmo-nos a nós mesmos (Turkle, 1995/1997. p. 265), criando um *self* virtual. O termo *self* virtual não conota uma transformação tão dramática como possa à primeira parecer. A virtualidade refere-se

simplesmente à experiência de estar online, aludindo a um modo específico de experienciar e interagir com o mundo. Assim, o *self* virtual refere-se apenas a uma pessoa que se encontra, temporariamente, conectada ao mundo e a outros através de meios electrónicos (Agger, 2004, p. 1).

Numa sociedade como a que experienciamos hoje, onde o indivíduo é cada vez mais insignificante e indiferenciado no seio das massas mas onde, paradoxalmente, é constantemente rodeado pelos mais diversos “espelhos”, onde é encorajado a descobrir e desenvolver um *self* único e o mais perfeito possível através do consumo de bens, não é de estranhar a obsessão narcísica que se nota nas mais variadas tecnologias contemporâneas, que se apresentam como ferramentas para uma mais eficaz construção identitária. O despertar deste renovado culto do corpo e do *self*, com os seus rituais compulsivos, revela-se como um contrapeso para um profundo medo da incorporeidade e da imaterialidade (Boyer, 1996, p. 74) que desponta numa sociedade como a nossa que vive cada vez mais de abstracções.

Com o desenvolvimento de novas tecnologias imagéticas, desenvolvem-se e intensificam-se também novas interrogações sobre o *self*, e a fotografia digital é apenas parte de um conjunto bem mais vasto de transformações nas quais o *self* se torna parte central de um universo virtual composto de um incessante fluxo de informações. No espaço de meras décadas o indivíduo tornou-se o centro da prática fotográfica contemporânea, fazendo da auto-representação uma das mais importantes funções da fotografia (Van Dijck, 2008, p. 60-63). A câmara tornou-se um instrumento para a afirmação da auto-identidade, e com o constante desenvolvimento tecnológico e subsequente permeação deste na experiência quotidiana, a gestão da identidade virtual tem-se tornado uma parte integrante das práticas sociais correntes (Nir, 2012, p. 17). Hoje mais que nunca qualquer indivíduo age como se todas as suas acções estivessem potencialmente a ser captadas por uma qualquer câmara, invisível mas omnipresente, numa incessante dramaturgia social.

Como foi apontado no primeiro capítulo, a criação de um sentido de auto-identidade coerente pressupõe sempre uma narrativa, implica um tempo e um lugar concretos, e desenvolve-se numa certa continuidade quer a nível de história comum, nacional ou cultural, quer no que diz respeito à memória pessoal (Burgin, 1996, p. 29 e 30). O recurso a dispositivos externos, como diários, autobiografias, álbuns de família e hoje o Instagram, serve para tornar essas narrativas pessoais explícitas, ajudando a manter uma certa estabilidade identitária (Giddens, 1991/2001, p. 71). No caso do Instagram as fotografias partilhadas funcionam como a base para esse trabalho narrativo, despoletando histórias pessoais, ilustrando fragmentos visuais das suas vidas e transmitindo aos outros utilizadores uma definição de quem é o indivíduo que partilhou tais imagens e os seus valores, nesse momento particular da sua existência (Nir, 2012, p. 33).

No caso da auto-representação, especialmente em contextos online, cada pessoa é o seu

próprio autor, inventando-se e reinventando-se a cada instante. Cada indivíduo toma a responsabilidade de promover o seu *self* virtual nas redes sociais, gerindo os detalhes que decide divulgar ou ocultar e inserindo-se assim na comunidade pública online (Stern, 2008, p. 101). Apesar de nas redes sociais o contexto escrito também colaborar para a construção do *self* virtual, o modo como cada utilizador escolhe representar-se visualmente, em especial a sua “imagem de perfil”, é instantânea e inconscientemente vista pelos outros utilizadores como representando, de algum modo, o sujeito físico que a criou. Nas redes sociais, as fotografias deixam de ser somente um meio de interação social e preservação memorial e passam a ser encaradas como a reificação do utilizador fisicamente ausente no ambiente virtual, representando-o em todas as interações mediadas por este *media* (Nir, 2012, p. 27). Tal apenas acontece graças à nossa crença, inconsciente e profundamente instituída, de que um indivíduo pode ser adequadamente representado e sumariado por uma imagem, crença essa que o uso de fotografias como comprovativo de identidade em documentos oficiais atesta.

As fotografias partilhadas nas redes sociais visam representar o indivíduo, mas representá-lo no presente, e já não como uma tentativa de suspender a sua identidade para a eternidade, para futura rememoração. Estas imagens representam assim o hoje, os sentimentos e emoções transientes e individuais (Enli e Thumim, 2012, p. 12). Mas ao documentar estas variações emocionais, todas estas experiências e este constante fluxo, os arquivos criados por estas redes sociais acabam servindo como um ponto de estabilidade, criando automaticamente uma crónica da existência do utilizador que pode, no futuro, ser novamente acedida (Stern, 2008, p. 102 e 103).

A necessidade de conscientemente se fazer representar na Internet enfatiza a intencionalidade e as estratégias que estão subjacentes a toda a auto-representação. Online, os indivíduos vêem as possibilidades para criarem o seu *self* virtual expandirem-se significativamente, possuindo agora um maior controlo sobre aquilo que desejam revelar ou omitir sobre si mesmos, o que, em conjunto com o sentido de segurança que a distância física incute, leva a um decrescer das inibições pessoais (Stern, 2008, p. 106).

A noção de *self* pode assentar em certos atributos biológicos mas é, na sua essência, uma construção da mente humana, pelo que os próprios atributos corporais que definem a identidade pessoal e social – idade, género, raça, composição física, etc. – tornam-se alvo de leituras sociais. Mas estes elementos não são imutáveis e a construção identitária dá-se através de um processo reminiscente da *bricolage*, experimentando, recombinao os elementos e os significados a eles associados, de modo a melhor responder às necessidades ou desejos do momento (Weber, 2008, p. 43 e 44). A cada momento o *self* é reflexivamente revisto pelo sujeito, à luz de novos acontecimentos, e este revela-se flexível o suficiente para se modificar livremente. As tecnologias

digitais, com o aumento de velocidade que comportam, adequam-se perfeitamente a estes processos de revisionismo e à *bricolage* identitária, permitindo alternar facilmente entre uma multiplicidade de atributos identitários. Tal implica uma constante produção fotográfica, sempre adequada às necessidades momentâneas e que confirmem e reafirmem a cada instante a nossa segurança ontológica. Como a segurança transmitida por estas imagens está fadada a ser tão temporária quanto a própria noção de identidade está assim explicada a nossa propensão para continuamente produzirmos e consumirmos novas fotografias (Wells, 1997/2000, p. 288).

Como também foi notado anteriormente, a consciência do carácter construído do *self*, seja ele virtual ou não, leva a que a sua honestidade seja questionada. É importante lembrar que o *self* não é uma máscara, escondendo a verdadeira identidade do indivíduo, mas sim um dispositivo dramático imprescindível à socialização, exteriorizando a identidade pessoal, declarando publicamente quem é o indivíduo que se faz representar e assim tornando possível o discurso público (Donald, 1996/2003, p. 177). Na fotografia o indivíduo cria-se como deseja ser visto por outros, tentando contar visualmente a sua narrativa pessoal e assim interagir com outros, transmitindo algo de intimamente pessoal.

No seio das redes sociais, entre elas e com especial destaque o Instagram, tem sido utilizado já desde 2004 o termo *selfie* para descrever uma prática de auto-representação análoga ao auto-retrato praticada em ambientes online. Contudo só por volta de 2012 o uso desta expressão se generalizou, passando a ser correntemente utilizada nos mais variados *media* (Carvalho, 2013). Em 2013 o termo *selfie* foi nomeado como uma das palavras do ano pelo *Oxford Dictionary*, contando hoje com uma entrada formal no seu website e estando sob consideração para integrar a versão mais recente do *Oxford English Dictionary*. A presente definição caracteriza uma *selfie* como: «Uma fotografia que uma pessoa tira a si mesma, geralmente com um smartphone ou uma webcam e que depois descarrega numa rede social na Internet» (Carvalho, 2013). O *media* da *selfie* pode mudar, variando entre *webcams*, *smartphones* ou câmaras fotográficas digitais consoante a disponibilidade, mas o indivíduo é sempre o objecto da imagem, capturando assim rotineiramente a sua identidade fluída e sempre em fluxo (Eler, 2013).

As *selfies* instituíram-se assim na cultura popular como a versão altamente democratizada do auto-retrato e rapidamente se tornaram um dos mais populares elementos culturais contemporâneos, estabelecendo-se como o meio privilegiado para a celebração do *self* e dos seus sucessos, disponível em qualquer momento e para qualquer pessoa, desde que esta possua a tecnologia necessária (Eler, 2013).

A recepção algo negativa que esta forma de auto-representação tem tido por parte dos *media* tradicionais advém sobretudo da visão desta como apenas mais uma manifestação do crescente

narcisismo da nova geração Y, ou como gostam de lhe apelar – geração I (do inglês Eu) (Medine, 2013), contudo quer o auto-retrato quer a utilização deste como uma ferramenta expressiva por parte das gerações mais recentes (e não só) dificilmente se poderiam considerar como ideias recentes, tendo apresentado inúmeras manifestações ao longo da história humana (de facto, imagens que correspondem quase ponto por ponto às convenções estéticas popularizadas pelas *selfie* foram criadas desde os primórdios da fotografia [ver: Figura 9 e 10, Anexos]), e assim a *selfie* vem inserir-se no seio dessa imemorial tradição, tendo vindo a cimentar ao longo dos últimos anos como um dos pilares da identidade virtual.

Ainda assim alguns teóricos questionam-se sobre o impacto que este enfoque desmedido sobre a representação do *self* possa vir a ter sobre os indivíduos e sobre a sua relação quer com o mundo quer consigo mesmos. Kristin Booker (2013) no seu artigo intitulado “Mo' Selfies, Mo' Problems? How Those Pics Can Chip Away Your Self-Esteem” expõe a opinião da psiquiatra Dr. Josie Howard que defende que o impacto, positivo ou negativo, da produção de *selfies* é sempre dependente do contexto desta produção. Estas podem servir como ferramentas para documentar momentos do quotidiano e um certo sentido de satisfação com a presente configuração identitária do fotógrafo, sendo também uma ferramenta que confere aos indivíduos concretos, e já não aos *media* tradicionais, a capacidade de controlar a imagem de si que é projectada na sociedade, criando novos standards de beleza mais realistas.

Mas o mesmo impulso fotográfico, segundo a Dr. Josie Howard, quando não é moderado pode levar a que os indivíduos exibam uma ânsia de controlo abusiva sobre a sua imagem, levando a um extremo a chamada “disciplina dramática” que Goffman (1956, p. 137) referia, que implica uma concentração constante e exaustiva sobre o papel social que o indivíduo está a desempenhar de modo a evitar *faux pas* que quebrem a ilusão da performance e que possam minar a aprovação que o indivíduo deseja receber dos outros. A pressão para estar constantemente pronto e apresentável para a câmara leva não só ao despontar de problemas de auto-estima como ao deixar que a preocupação com o controlo sobre a auto-imagem se sobreponha à própria capacidade de experienciar o momento.

A introdução de pequenos e versáteis dispositivos fotográficos móveis, como o *smartphone*, veio assim alterar as dinâmicas do auto-retrato artístico, democratizando esta prática enquanto simultaneamente dissolvendo as fronteiras entre arte e narcisismo. Mas enquanto o auto-retrato artístico se focava em revelar algo da interioridade e da profundidade emocional do retratado, a *selfie* parece concentrar-se na superfície deste, promovendo-o como objecto para ser contemplado (Pinar & Viola, 2013). Contudo é preciso recordar uma das inúmeras lições retiradas do já bastante citado conto de Italo Calvino (1958/2008, p. 45), que por mais que um retrato, ou auto-retrato, tente

ser apenas superfície este acaba inevitavelmente por revelar algo da personalidade do retratado, quer a nível individual, social e mesmo histórico. Assim podemos atrever-nos a afirmar que na verdade não existem diferenças significativas entre auto-retrato e *selfie*, ambos são na sua essência estratégias válidas para a auto-representação identitária, e as diferenças superficiais são apenas fruto das circunstâncias históricas, sociais e culturais nas quais estas práticas se desenrolam.

Do mesmo modo como a construção do *self* não-mediado é um processo reflexivo, implicando uma consciência de si mesmo e uma capacidade para olhar-se e tomar-se a si próprio como objecto de análise (Morin, 1973/1988, p. 132), também a cuidada produção fotográfica do Instagram e em especial de *selfies* estimula essa reflexividade. A câmara digital passa a funcionar como um substituto para a visão subjectiva, tornando visível para os outros o ponto de vista pessoal do fotógrafo, que constrói imgeticamente e de modo consciente não só uma visão única do mundo, como também uma imagem concreta da sua própria identidade pessoal (Okabe, 2004, p. 8). As *selfies* passam assim a funcionar como o derradeiro “espelho”, numa sociedade onde nos encontramos constantemente rodeados da nossa própria imagem, mas revelam-se como um espelho reversível onde podemos tomar controlo activo sobre o *olhar*, nosso e alheio, e no qual podemos cuidadosamente exteriorizar a nossa performance identitária, cientes de que esta está a ser observada (Eler, 2013). Aceitando-se a si mesmo como e tornando-se em objectos que visam ser observados, cada indivíduo reclama como seu o controlo da imagem de si mesmo que irá ser colocada à deriva nos caminhos incertos da Internet, procurando assim, com vã esperança, controlar também a recepção que estas imagens terão por parte dos outros (Eler, 2013a).

A opção de se fazer representar imgeticamente em ambientes online simultaneamente limita e enfatiza certos aspectos do *self* passíveis de serem expressados, ao excluir algumas das nuances e mesmo contradições que o recurso à informação textual permite, mas ao permitir a expressão de dimensões emocionais mais intensas que são visualmente transmitidas ao expectador através da mobilização simbólica do corpo e do rosto na pose fotográfica.

À semelhança do que sucedia no paradigma do *snapshot* analógico também nas imagens criadas para as redes sociais se nota uma forte ênfase na importância do indivíduo, que se manifesta muitas vezes em enquadramentos nos quais este assume uma posição de destaque, central, a próxima ou média distância e ofuscando a grande parte da restante informação contextual. Na maioria destas imagens os sujeitos tendem também a estar cientes da presença da câmara, interagindo e produzindo comportamentos especialmente para esta, posando, sorrindo e encarando-a directamente (ver: Figura 11, Anexos), numa manifestação daquilo a que Roland Barthes (1980/2008, p. 18 e 19) apelidou de “metamorfose antecipada em imagem”, de modo a procurar garantir que a fotografia resultante daquele momento corresponderá à imagem idealizada do *self*

que o indivíduo criou.

A preferência pela estratégia representativa da *selfie* surgiu como um modo de obter um ainda maior controlo sobre a representação da auto-imagem e sobre a determinação de todos os passos do processo fotográfico, destronando assim as fotografias tiradas por outros em prol de imagens em que o próprio sujeito segura a câmara, quer esticando o braço para se fazer fotografar quer colocando-se perante um espelho (Mendelson e Papacharissi, 2011, p. 264), utilizando a câmara, de modo mais literal que anteriormente, como uma extensão do corpo (ver: Figura 12, Anexos).

A imagem do espelho adquire no contexto das *selfies* uma especial relevância quer num sentido metafórico, o já mencionado espelho reversível no qual reconhecemos e moldamos a nossa auto-identidade, mas também de modo literal, enquanto objecto físico, surgindo recorrentemente na produção fotográfica das redes sociais onde é fácil encontrar fotografias tiradas, quer por mulheres quer por homens, à sua própria reflexão nos mais variados espelhos, em espaços tanto privados como públicos (ver: Figura 13, Anexos). A presença do espelho serve não só para mostrar o reflexo do sujeito mas funciona também como uma metáfora da própria fotografia enquanto imagem-reflexo, que ao colocar em confronto o sujeito, a câmara e o espelho surge como duplamente reflectida, só podendo ser lida *en abyme*, assim como o sujeito duplamente representado, primeiro pelo espelho e depois pela câmara (Owens, 1992, p. 22). Estas fotografias funcionam assim, inconscientemente, como meta-fotografias, tornando explícito o próprio acto e processo fotográfico.

O Instagram, com os seus modos específicos de produção fotográfica, apesar das suas recorrentes referências à cultura do *snapshot* identifica-se mais directamente como herdeiro da tecnologia da Polaroid, como se pode denotar não só na escolha do prefixo “insta” para nomear a aplicação que alude de modo directo à fotografia instantânea, mas também na escolha inicial do ícone da *app* que emula a imagem da Polaroid Land Camera 1000, ligando ambos os produtos semioticamente (McCune, 2011, p. 22). Actualmente o ícone do Instagram apresenta um carácter mais estilizado, já não fazendo uma referência tão directa à sua antecessora, mas continua a manter alguns elementos visuais que remetem inequivocamente para a famosa câmara instantânea, como as linhas coloridas, os tons bege e a presença e disposição da objectiva e do *viewfinder* (ver: Figura 14, Anexos).

Reduzindo a lacuna temporal entre o momento de captação da imagem e o momento da sua visualização, que marcava a produção fotográfica analógica, a Polaroid passou a permitir que, pela primeira vez, as imagens fossem vistas no âmbito do próprio evento que retratam, criando uma ênfase no presente e conferindo a estas imagens um redobrado carácter social e interactivo (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 70). Mas mais impactante foi o facto da fotografia instantânea, e posteriormente a

fotografia digital, dar ao fotógrafo acesso imediato às suas composições fotográficas, permitindo avaliá-las e fazer ajustamentos, podendo tirar uma nova fotografia de modo a colmatar as falhas das primeiras tentativas. A pré-visualização instantânea das fotografias torna assim a sua produção num processo de tentativa e erro, mostrando uma imagem provisória que o fotógrafo pode optar por guardar, re-fazer ou apagar, aumentando assim também o espaço para a re-negociação da auto-representação identitária, permitindo ao sujeito que se faz representar adequar a sua imagem e pose consoante o que a imagem lhe vai mostrando. Assim, ao contrário das ideias de imediatismo e espontaneidade que são muitas vezes associadas à produção fotográfica digital, a criação de uma boa *selfie* não se dá numa única tentativa, implica tempo e dedicação, múltiplas poses e múltiplas tentativas, até finalmente criar uma imagem satisfatória (Refinery29, 2013), tomando partido das características da tecnologia digital para criar e apresentar uma versão mais aperfeiçoada do *self* e apagando todas as imagens-tentativas que não correspondam a esta imagem idealizada (Hirdman, 2010, p. 5). A *selfie*, sendo uma expressão consciente da identidade pessoal online, é algo sobre a qual o seu criador exerce um grande controlo, podendo tirar inúmeras fotografias mas optando por partilhar apenas aquelas de que gosta (Carvalho, 2013) e que vê como representativas do seu *self* ideal.

Nas *selfies*, como aliás em todos os auto-retratos, a questão da autenticidade e da veracidade fotográfica é sempre ambígua, pois apesar de se tratar de uma representação indexical o indivíduo toma sempre uma posição activa e analítica em relação a esta, tomando-se a si mesmo como objecto e seleccionando cuidadosamente o modo como se faz representar e os aspectos da sua personalidade a enfatizar ou minorizar, fabricando um corpo-imagem para si mesmo (Hirdman, 2010, p. 4 e 5). Em ambientes online cada sujeito se vê perante a possibilidade de seleccionar e partilhar *apenas* as informações que contribuam para formar uma imagem identitária desejada, apresentando assim algo que apesar de não ser uma completa ficção é, no entanto, uma visão altamente selectiva de si mesmo (Mendelson e Papacharissi, 2011, p. 252). Apesar de a auto-representação recorrer a estratégias performativas semelhantes em ambientes físicos ou virtuais, as redes sociais possibilitam assim um maior controlo sobre o processo de construção identitária. O próprio acto de decidir tirar uma *selfie* implica já alguma selecção e idealização, pois as pessoas tendem apenas a fotografarem-se em alturas em que se sentem de modo positivo em relação a si próprios e à sua aparência (Eler, 2013a), oferecendo assim apenas uma visão parcial.

Embora a maior parte dos utilizadores afirme que as imagens que partilham representam-nos de modo fiel, reflectindo o seu *self* não-mediado, estes admitem, sem nisso ver qualquer contradição, conscientemente omitir algumas características pessoais que consideram falhas, características que temem que os outros desaprovem ou considerem inapropriadas (Nir, 2012, p.

37). Os indivíduos visam assim regular e limitar a informação adquirida pela sua audiência, impedido o desabar da projecção identitária idealizada que tentam transmitir. Cada utilizador se esforça por ocultar qualquer informação que seja incompatível com a sua performance identitária, procurando deste modo reduzir a possibilidade de embaraço ou humilhação que assombra todas as interacções sociais.

Expor-se perante tamanha audiência, mesmo sob a aparente protecção da ambígua revelação fotográfica idealizada, que revela tanto quanto oculta sobre o sujeito, é sempre uma experiência que gera algum desconforto, e a pressão para conformar-se a um ideal e para agradar à audiência pode muitas vezes levar a que os utilizadores do Instagram evitem a auto-representação directa, procurando encontrar estratégias paralelas que sabotem os dispositivos online que parecem exigir tal forma de auto-representação. Os utilizadores procuram assim subverter a ideia pré-estabelecida de que o *self* é primeiramente identificado pelas suas características físicas, o seu rosto e o seu corpo, e optam ao invés por se fazer representar por outros tipos de imagens, sejam estas de outras pessoas, dos seus animais, de objectos ou de paisagens (Enli e Thumim, 2012, p. 15). Ao contrário do que o destaque dado pelos *media* à questão das *selfies* possa levar a pensar, a maior parte das imagens presentes no Instagram não são representações directas dos seus utilizadores, sendo que no caso da análise que desenvolvi as imagens que agrupei sobre a categoria de *Representação Indirecta* (imagens na qual o utilizador não surja fisicamente) correspondem a 78,90% de todas as fotografias analisadas.

Contudo o cariz social do Instagram, que vive da interacção com outros, implica a necessidade de se relacionar e de comunicar e tal significa inevitavelmente alguma forma de auto-representação (Enli e Thumim, 2012, p. 15). Ao evitar a representação directa do rosto e do corpo, a ideia de *self* é criada através das escolhas de estilos de vida e dos objectos aparentemente triviais que as espelham, como o vestuário, a alimentação, os objectos domésticos, etc., que ganham uma redobrada importância, respondendo às questões “Quem sou?” e “Como hei-de viver?” (Giddens, 1991/2001, p. 13). Como tal cada indivíduo define, consciente ou inconscientemente, uma noção de auto-identidade e o modo como deseja ser visto pelos outros ao realçar fotograficamente certas características como o que bebem, com quem se dão, que *hobbies* têm, etc. (ver: Figura 15, Anexos), recorrendo àquilo a que Barthes (1982/2009, p. 18) chamou “pose dos objectos” para criar a mensagem conotativa da fotografia. Estes elementos contribuem assim para a criação de uma retórica identitária, fornecendo informações não só sobre a identidade pessoal do fotógrafo, mas também sobre a identidade social e cultural deste e sobre o modo como se relaciona com esta (Bate, 2009, p. 77). O conteúdo aparentemente banal destas imagens, tornado fotografável pela mudança para o paradigma digital que aceitou o mundano, revela-se como mais importante do que possa à

primeira vista parecer pois ilustra os objectos, pessoas e eventos com que o indivíduo escolheu deliberadamente rodear-se e que acredita serem informação suficiente para que a sua audiência possa ter uma noção adequada da sua postura identitária (Verdina, 2013, p. 30).

Como também foi mencionado no capítulo 1.1, outra estratégia frequentemente utilizada na auto-representação fotográfica nas redes sociais para evitar o desconforto causado pela representação directa é a de optar pela partilha de imagens metonímicas, uma visão fragmentária do corpo que mostra isoladamente aspectos da totalidade deste. Na análise de conteúdos efectuada para esta dissertação de todas as imagens de representações directas dos utilizadores cerca de 30% eram imagens metonímicas (ver: Figura 16, Anexos), uma percentagem certamente significativa. Ao mostrarem apenas fragmentos do seu corpo ou rosto, os utilizadores do Instagram estão ainda assim a fornecer informações suficientes para a criação de uma imagem de *self* nas mentes dos observadores, mas esta representação metonímica implica uma maior participação e um maior esforço dedutivo da parte destes. Estes elementos fragmentários funcionam assim, segundo Linda Nochlin (1994/2001, p. 38-40), como uma forma de *sinédoque*, fazendo com que o espectador tome a *parte* pelo *todo*, sendo um mero fragmento capaz de insinuar o grau total de atractividade do indivíduo representado e gerando desejo, podendo levar a uma leitura fetichista que potencia uma diferenciação sexual com base na selecção das partes do corpo a exhibir, cada uma destas sendo atribuída com significados distintos.

No respeitante à função memorial presente na fotografia analógica esta trasladou-se sem especiais controvérsias para os contextos online, como se pode observar no Instagram, continuando a servir como um modo de imortalizar e preservar momentos efémeros, agindo como um substituto destes a quando da rememoração.

Tal como acontecia no paradigma analógico, uma das funções subjacentes à produção fotográfica no Instagram é ajudar a suprimir a desconfiança algo inconsciente que temos na memória, que se traduz na crença, implícita em muita da fotografia presente na rede social, de que um momento que não é fotografado é um momento perdido para sempre (Martin, 2012). A fotografia, como foi visto no capítulo 2, oferece a segurança de criar um suporte físico e visual para aquilo que consideramos as nossas memórias, independente do nosso aparelho cognitivo e das falibilidades que associamos a este, tornando possível trazer deliberadamente um determinado evento à memória simplesmente ao voltar a olhar uma fotografia que lhe seja referente e já não dependendo das flutuações da memória humana. Como foi também referido, a memória e a fotografia obedecem essencialmente a princípios organizadores em tudo distintos, sendo a primeira profundamente subjectiva, fragmentária e fluída, variando na sua integridade e fidelidade consoante a sua importância pessoal, enquanto a fotografia está condenada a captar um excesso de informação

visível, que respeita a configuração espacial do momento fotografado mas que é incapaz de conter em si mesma o contexto histórico-social que lhe é subjacente (Kracauer, 1927/1993, p. 429). Contudo tal não impede que o senso comum associe profundamente ambas estas actividades, continuando a considerar a fotografia como um dos melhores mediadores entre a nossa visão do mundo e a memória que criamos deste.

Assim grande parte destas imagens seleccionadas para serem partilhadas no Instagram e integrarem o seu arquivo são intensamente pessoais e repletas de memórias, vistas como uma emanção directa do passado do utilizador. A crença de que estas imagens irão circular num espaço onde a audiência tem alguma relação pessoal com o fotógrafo, pois o Instagram é uma rede social que sobrevive sobretudo de interacções com amigos e conhecidos e não com estranhos, faz com que muitas vezes as fotografias sejam partilhadas com pouca ou mesmo nenhuma informação textual relativa quer aos locais, pessoas ou eventos retratados (Mendelson e Papacharissi, 2011, p. 268). Das quase 12,000 imagens analisadas apenas 18,35% não possuíam qualquer espécie de legenda que ajudasse a contextualizá-las e das restantes uma grande maioria recorre apenas a curtas frases de significados algo ambíguos e pouco informativos, *hashtags* (palavras-chave antecidas pelo símbolo cardinal [#] que funcionam como *links* de pesquisa) ou mesmo ao uso de *emoticons* (pequenos ícones ilustrativos de expressões faciais que visam representar emoções, também conhecidos por *smileys*) (ver: Figura 17, Anexos). Esta ausência de contextualização textual parece assim indiciar a noção de fotografia como despoletadora de memórias já existentes, mais do que como dispositivo comunicativo utilizado para transmitir informações totalmente novas, assentando numa familiaridade e numa base de conhecimento comum que faz com que os seus significados aparentem ser claros e óbvios (Kindberg et al., 2005, p. 3 e 4). Apesar da ausência de contextualização textual estas imagens raras vezes caem num vazio de sentido, pois são enriquecidas pelas memórias, histórias, piadas e escândalos das vidas dos seus criadores e utilizadores, que surgem por vezes explicitamente através da interacção social que se gera nos comentários ou que muitas outras vezes se deduzem graças a um entendimento comum das convenções sociais e fotográficas que estão implícitas no Instagram. Contudo, como a fotografia oferece apenas informação visual desprovida da experiência vivencial, esta revela-se sempre falha no campo da atribuição de significado, podendo apenas afirmar que tal evento aconteceu sem conseguir transmitir a sua significação, pelo que qualquer informação que o espectador não-informado julgue retirar sobre a vida e a personalidade do fotógrafo não será mais do que um conjunto de deduções, mais ou menos acertadas, derivadas de uma leitura semiótica que este, por força de hábito, faz de modo aparentemente instintivo e natural.

Os distintos modos de funcionamento da memória e da fotografia implicam que a relação

entre estas seja necessariamente complexa, interagindo em enigmáticos padrões e de modos bastante específicos. A introdução da fotografia no quotidiano veio não só mudar o modo como, individualmente, recordamos algo, como também a criação da memória colectiva ou social (Bate, 2009, p. 10), influenciando todos os níveis da memória, mesmo aqueles nos quais não participa directamente. Embora surja recorrentemente a acusação de que a fotografia é um “veneno para a memória”, forçando-a a acomodar-se à imagem que se mantém imutável ao passar do tempo, distorcendo-se e mutilando-se de modo a conformar-se com a fotografia (Elkins, 2011, p. 114 e 115), tornando-se incapaz de pensar para além da imagem, o senso comum continua a argumentar que a fotografia é um dispositivo “para mais tarde recordar”.

Contudo estudos recentes, como o desenvolvido pela Dr. Linda Henkel (*apud* Hannon, 2013; Costa, 2013) da Universidade de Fairfield, apontam justamente para o contrário, sugerindo que a dependência extrema de tecnologias fotográficas como auxiliares de memória pode ter efeitos negativos na capacidade rememorativa. Partindo de uma experiência na qual usou os seus alunos de licenciatura como sujeitos de estudo, Henkel enviou-os numa visita a um museu, instruindo alguns deles a servirem-se livremente das suas câmaras como auxiliares, enquanto os restantes alunos recorreram apenas à observação directa, e no dia seguinte testou a sua memória em relação ao que tinham observado, verificando aquilo a que intitulou de *photo-taking-impairment*, ou efeito de comprometimento fotográfico. Henkel constatou que os alunos que tinham fotografado os objectos do museu tendiam a lembrar-se de menos detalhes sobre estes ou das suas localizações no contexto do museu, quando comparados com os alunos que tinham apenas observado. Tal deve-se ao facto de quando um indivíduo sente que pode contar com a câmara para “recordar” por ele, a pressão para lembrar-se encontra-se radicalmente diminuída, pois a fotografia assume-se como um substituto para a memória, um traço memorial tornado visual e independente do aparelho perceptivo. Curiosamente a teoria de Lisa Henkel sofre um desvio quando os alunos, ao invés de fotografarem a totalidade dos objectos, recorriam ao *zoom* e captavam apenas um fragmento deste. A atenção focalizada sobre um detalhe fotografado permitia estimular a memória, quiçá por este processo se assemelhar mais ao cariz fragmentário da memória, que funciona como uma série de relações metonímicas com um contexto total mais lato (De Certeau, 1984/1998, p. 88).

A relação da fotografia no Instagram com a memória, apesar de frequentemente apontada pelos seus utilizadores como uma das principais motivações para o uso deste, é portanto complexa e instável. Apesar da convicção de que estas imagens documentam e preservam as suas experiências e memórias efémeras, esta promessa de eternidade é prontamente minada pela fragilidade e constante mutabilidade do próprio formato digital a que recorrem (McCune, 2011, p. 63) e pela cada vez mais reduzida esperança de vida dos dispositivos fotográficos a que recorrem. Paradoxalmente é também

o mesmo desejo memorial, que impele ao constante fotografar de todos os instantes da vida, que gera os massivos e caóticos arquivos que tão facilmente desencorajam os utilizadores de os acederem, privando-se assim do passo mais importante da função memorial da fotografia que é a visualização e interacção com as imagens (Costa, 2013) e não o mero acto de clicar no obturador.

O Instagram veio também reavivar o carácter apodítico da fotografia, trazendo de novo para o centro do discurso popular a velha noção de fotografia enquanto um registo mecânico fiel de um evento, servindo como prova e testemunha suficiente da autenticidade de tal momento (Verdina, 2013, p. 38). Num contexto incorpóreo e no qual o discurso identitário é tão facilmente manipulado como a Internet, qualquer alegação, mais ou menos invulgar, que seja feita por um utilizador é eventualmente confrontada com a cínica resposta “*pics or it didn't happen*”, a exigência de provas fotográficas que atestem a veracidade da alegação feita. Esta necessidade de ser capaz de provar à audiência online que o estilo de vida que afirmamos viver é aquele que na verdade vivemos, é um dos elementos-chave para compreender a popularidade do Instagram, que veio oferecer um modo simples, imediato e eficaz de partilhar estas imagens como uma vasta rede de amigos e conhecidos, criando simultaneamente a necessidade de fotografar constantemente, até mesmo os momentos mais triviais (Knight, 2012).

Ao contrário do que temiam os teóricos do final do século, a introdução do digital não veio ameaçar nem a indexicalidade associada ao *media*, que como foi visto no capítulo 2.1 continua a obedecer ao mesmo princípio háptico tendo apenas sido alterado o método de armazenamento da informação, nem tão pouco a noção popular da fotografia como o *media privilegiado* para o acesso e reprodução do real. Pelo contrário, tecnologias como o Instagram parecem ter vindo retomar e reforçar a visão simplista da fotografia como uma janela aberta sobre o mundo, uma imagem que pela sua geração automática, vista como a garantia da sua indexicalidade, apresenta um carácter aparentemente não-simbólico e que como tal não necessita de ser lida e decifrada (Flusser, 1983/1998, p. 33-35). A fotografia assume-se assim como tendo uma relação de acesso privilegiado ao real, do qual pretende ser uma cópia fiel e objectiva, e esta naturalização das práticas fotográficas estende-se ao discurso que produzimos sobre estas, que é dominado não só por termos de *apropriação* do real, como *tirar* uma fotografia ao invés de fazer uma fotografia, mas também por expressões que neguem a própria presença do *media*, levando a que se afirme perante uma fotografia o mesmo que se diria perante a realidade que ela mostra: “Esta é a minha casa”.

O discurso autenticador, criado e reforçado ao longo dos quase dois séculos de cultura fotográfica, que naturaliza a ideia de objectividade mecânica e da indexicalidade fotográfica, reforça a ideia algo sub-consciente de que a fotografia não pode mentir, vindo assim servir a necessidade de “ver para crer”, servindo prova suficiente da existência de algo (Dubois, 1992, p.

19). O carácter ideologicamente construído destas imagens, dependentes como qualquer outra forma de produção imagética de processos altamente selectivos e criativos desempenhados não pela câmara em si mesma mas por indivíduos concretos, é assim ocultado e as fotografias assumem-se como um modo de acesso directo à realidade.

Os utilizadores do Instagram criam as suas imagens jogando de modo liberal com o paradoxo que é central a toda a actividade fotográfica: o facto de esta ser simultaneamente vista como um modo de registar fielmente momentos autênticos da sua experiência e como uma ferramenta para activamente reconstruir a realidade que visa representar (Chandler e Livingston, 2012, p. 11), sem que uma destas funções venham enfraquecer a outra.

Mas esta fé desmedida na veracidade da fotografia pode facilmente ser abalada ao tornar visível o importante papel do sujeito enquanto elemento activo no acto fotográfico, lembrando as palavras de Lewis Hine (1909/1980, p. 111) de que apesar das fotografias, por si sós, serem incapazes de mentir, mentirosos são no entanto capazes de fotografar, pelo que uma fotografia é apenas tão fiável quanto a pessoa que a criou. Toda a ênfase que é dada ao carácter indexical da fotografia, apesar de não ser tecnicamente incorrecta, refere-se apenas a um momento do todo do processo fotográfico, pois é apenas na fracção de segundo do clique do obturador que a fotografia funciona como uma “mensagem sem código”, independente da acção humana. Todos os momentos que precedem ou sucedem esse clique envolvem um leque de decisões humanas, de gestos culturais e codificados, que moldam o significado da imagem (Dubois, 1992, p. 45). Desde escolhas sobre o que incluir e o que excluir do enquadramento à colocação de uma determinada legenda, todos estes dispositivos afectam aquilo que inocentemente se poderia chamar de veracidade da imagem.

Ainda assim a função apodítica da fotografia do Instagram continua, no seu dia-a-dia, relativamente intocada por esta visão crítica, servindo não só para provar a veracidade de eventos que sucederam mas também como um modo de autenticar a existência do próprio utilizador, prometendo revelá-lo por inteiro, tal como ele é, indo além da mera semelhança visual (Barthes, 1980/2008, p. 118), funcionando assim de certo modo como a fotografia em contextos de confirmação identitária oficiais. A fotografia do utilizador no Instagram serve assim como um modo de atestar a sua *presença online*, um modo de não só provar e engrandecer a existência num mundo que, de outro modo, presta pouca atenção ao indivíduo, tornando-se aos poucos a *presença online* como sinónima da presença autêntica no mundo (Stern, 2008, p. 100). O ímpeto para constantemente se fotografar tem assim tanto de narcisista e auto-congratulatório, gabando o estilo de vida e as poses materiais do utilizador, como de diarístico, tentando construir um registo visual da sua vida.

No entanto esta dependência da fotografia para apaziguar quaisquer medos solipsistas pode,

paradoxalmente, levar o utilizador a experienciar um enfraquecimento do seu sentido de realidade. Tal como Christopher Lasch (1979/2008, p. 47 e 48) apontou em relação ao uso massificado do *snapshot* fotográfico, a sempre crescente mediação e arquivagem do real pode, por vezes, colaborar para criar uma ainda maior desconfiança na memória e mesmo na própria percepção, acentuando medo que a nossa narrativa pessoal e identitária pareça menos válida sem constantes provas desta, e assim impelindo ao contínuo fotografar de todo e qualquer momento da nossa existência. Esta tendência, que parece manter-se nas práticas contemporâneas, vem assim parcialmente justificar a constante e crescente produção fotográfica que se verifica no Instagram.

Mas a importância da indexicalidade fotográfica nas práticas do Instagram vai além do seu mero uso como prova da existência de algo ou alguém. A fotografia distingue-se assim das restantes formas de produção imagética não por possuir um maior realismo mimético das aparências, mas por possuir uma relação privilegiada com o real, com o qual estabelece uma relação de contiguidade momentânea e do qual imortaliza um vestígio (Dubois, 1992, p. 29). Apesar da *mimesis* e a legibilidade imagética serem evidentemente importantes para a fotografia, a indexicalidade é aquilo que lhe confere o seu maior valor sentimental, mais do que a qualidade estética ou a semelhança visual é o carácter referencial que eleva a fotografia à dimensão de objecto de culto (Dubois, 1992, p. 74).

Como dizia já André Bazin (1945/1960, p. 8), a fotografia pelo seu processo de captação indexical tem sempre o valor do objecto em si mesmo, ainda que o seu valor documental seja nulo e que a imagem, devido a falhas técnicas, como desfoques, distorções, descolorações, etc., tenha perdido a sua semelhança com o referente. Este modo de pensar é facilmente perceptível no Instagram, onde fotografias que são estética e tecnicamente falhas – imagens mal compostas, mal iluminadas ou mesmo com os sujeitos cortados do enquadramento – são ainda assim partilhadas online, assumindo que o seu conteúdo, ainda que irreconhecível, continua a ser de interesse (Mendelson e Papacharissi, 2011, p. 265), justamente por ser visto como uma emanção directa dos sujeitos e eventos retratados. De entre as fotografias analisadas cerca de 10% eram imagens que se poderiam considerar com um baixo nível de iconicidade, ou seja imagens nas quais o sujeito ou objecto representado é pouco ou nada reconhecível devido à fraca qualidade de imagem. Estas fotografias, mantidas pela importância emocional que possuem, tendem a ser ou de pessoas, que se não fosse o facto de muitas vezes estarem identificadas através de *tags* (um dispositivo semelhante ao *hashtag* mas que aponta nomes de utilizadores ao invés de palavras-chave) ou na legenda dificilmente seriam reconhecíveis, ou de eventos irrepetíveis que o utilizador considerou dignos de partilha, como concertos ou festas (ver: Figura 18, Anexos). Apesar de em si mesma a percentagem de imagens com baixo nível de iconicidade ser reduzida, torna-se interessante observar que de um

total de 104 utilizadores apenas 20 destes, ou seja 19,23%, não possuíam no seu arquivo online, até à data de conclusão deste estudo, nenhuma fotografia que se pudesse enquadrar nesta categoria, o que parece indicar que a maioria dos utilizadores da *app* utiliza-a com motivações que vão além da criação estética, inserindo-a em complexos processos emocionais. As fotografias desfocadas e imperfeitas com que muitas vezes nos cruzamos no Instagram remetem assim para além do que podemos meramente *ver*, além daquilo que está realmente presente na imagem, aludindo sobretudo àquilo que podemos *sentir*, uma imagem-potencial (Verdina, 2013, p. 13).

Esta predilecção pelo cariz sentimental das imagens do Instagram, colocada acima do próprio realismo fotográfico, pode também ser notada num aspecto que apesar de não se encontrar no âmbito da análise desenvolvida nesta dissertação merece no entanto uma breve menção, e este é o modo como a *app* e os seus utilizadores recorrem deliberadamente ao uso de filtros, que reintroduzem na imagens os signos de produção e as falhas técnicas inerentes à fotografia analógica, de modo a minar o hiper-realismo associado às tecnologias digitais, usualmente livres de tais falhas, e assim fabricando também um certo sentimento de falsa nostalgia. Estes filtros procuram assim reproduzir não só os formatos analógicos e as aparências do papel ou dos negativos, mas também as marcas que o passar do tempo poderia ter deixado sobre essas imagens, emulando o papel rasgado, desbotado, o amarelecimento ou desvanecimento da imagem, os grãos de poeira ou as fissuras na superfície da fotografia, tomando-os como signos da memória, do envelhecimento e do próprio tempo (Chandler e Livingston, 2012, p. 3 e 4). O Instagram oferece assim imagens deliberadamente repletas de imperfeições e anomalias, que facilmente poderiam enfraquecer a sua posição como dispositivo apodítico, mas que ao invés conjugam-se para criar uma envolvência emocional que acresce ao seu valor e que a coloca, simbolicamente, mais próxima do seu papel como mediadora da memória.

Assim, ao contrário do que o discurso popular parece indicar, o acto de fotografar não equivale a um registo imparcial e objectivo do mundo real mas é um *evento* em si mesmo, interferindo e invadindo o real, criando, ou simplesmente empolando a importância, dos eventos que pretende documentar (Verdina, 2013, p. 29). A câmara fotográfica pode oferecer uma imagem realística do mundo mas tal não implica que essa imagem possa ser vista como um sinónimo da própria realidade. O dito realismo fotográfico é apenas, como já foi visto, fruto de uma série de convenções sociais e de uma determinada cultura visual, de tal modo assimilada que o carácter criativo e transformativo da tecnologia fotográfica é muitas vezes esquecido.

Contudo há que realçar que, mesmo criada nos conformes com as convenções fotográficas vigentes, a fotografia depende sempre de um ponto de vista subjectivo específico que tem uma função construtiva e transformativa. Através do acto aparentemente simples de enquadrar uma

imagem, o fotógrafo não só oferece aquilo que, por norma, é a sua perspectiva na primeira pessoa, como atribui a toda a fotografia significados específicos, guiando o olhar do espectador e focalizando a sua atenção, sendo assim um acto não só criativo como comunicativo (Frey, 2012, p. 34). Cada uma das pequenas decisões feitas pelo fotógrafo, mesmo no mais automatizado dos dispositivos fotográficos, começando pela selecção do momento a fotografar, ao posicionamento da câmara, a escolha da luz adequada e à posterior aplicação ou não de um filtro, são decisões criativas que impõem o ponto de vista pessoal do fotógrafo na imagem e a sua interpretação do real (Verge Staff, 2012). A realidade fotográfica não existe então de modo independente, intocada pelo fotógrafo. O mundo aparenta sempre diferente dependendo de quem o fotografa e de como é fotografado.

Com a introdução do Instagram também a vertente social da fotografia, já existente no paradigma analógico como foi visto no decorrer dos capítulos 3 e 3.1, ganhou um maior relevo, reflectindo não só os efeitos de uma mudança tecnológica e a inserção da fotografia no seio de dispositivos eminentemente comunicacionais como a Internet e os *smartphones*, mas sendo também reflexo de certas mudanças sociais, que alteraram a hierarquia das relações sociais, diminuindo a importância da família biológica e dando um maior relevo ao papel dos amigos, que surgem quase que como uma família escolhida pelo próprio indivíduo. A produção fotográfica espelhou bem estas mudanças, passando de um paradigma onde dominava a fotografia de família e de eventos sociais marcantes, como nascimentos, casamentos, férias, etc., para uma prática fotográfica assente sobretudo nas imagens de demonstrações de afecto e de intimidade, que parecem celebrar o triunfo da individualidade e personalidade sobre as demonstrações da vida familiar consideradas socialmente aceites (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 149).

Assim nota-se uma predominância das relações inter-pessoais como temática fotográfica no Instagram, sendo que muitas das fotografias partilhadas mostram grupos de pessoas ou casais, posando alegremente frente à câmara. Cerca de 8% das fotografias analisadas para esta dissertação são assim imagens do próprio utilizador posando informalmente com amigos ou familiares mais próximos, enquanto outros 10,56% são simplesmente fotografias tiradas a amigos nas quais o utilizador não figura, o que somado dá uma percentagem que ultrapassa o número de imagens nas quais o utilizador se faz representar isoladamente, *selfies* e auto-retratos. O carácter dos momentos fotografados varia bastante, podendo abranger momentos solenes mas focando-se sobretudo em experiências banais, como uma ida a um restaurante de *fast-food*, uma viagem de metro, etc., dando a entender que qualquer momento partilhado com amigos é em si mesmo digno de ser partilhado pois documenta uma experiência conjunta.

A fotografia do Instagram vem assim reavivar algumas das estratégias de uso dos tempos idos

das *carte-de-visite*, voltando a utilizar a fotografia não só como um modo de expressar uma noção idealizada de auto-identidade mas também como um modo de “coleccionar” amizades e de exprimir afiliações pessoais (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 113), demonstrando, fortalecendo e mesmo reificando laços sociais num ambiente virtual.

Estas imagens tornam-se também parte de um certo fluxo conversacional estabelecido entre os utilizadores da *app*, assumindo variados valores enquanto artefactos sociais, consoante a natureza da imagem e o contexto da interacção, podendo servir tanto como um modo de oferecer ao outro uma visão pessoal do presente e do quotidiano do utilizador, interessando mais para a comunicação imediata do que propriamente como um modo de conservação de um momento para a posterioridade (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 133), ou podendo funcionar também como “textos memoriais”, procurando atenuar a tensão entre o conhecimento (memória) sobre a história pessoal e social do utilizador e a ignorância (ou esquecimento) desta, que é criada e intensificada pelo aumento da distância física nas relações inter-pessoais (Edwards, 2009, p. 338 e 339), distância essa que aplicações como o Instagram tentam amenizar.

Estas fotografias presentes no Instagram, estando inseridas em processos comunicacionais não podem ser vistas isoladamente enquanto imagens, ou exclusivamente da perspectiva do fotógrafo, devendo ser compreendidas como sendo *imagens-acto*, cujo significado abarca também a sua recepção e a sua leitura (Dubois, 1992, p. 11). O funcionamento das fotografias no Instagram é assim, de certo modo, análogo às estratégias conversacionais não-mediadas, necessariamente bidireccionais, e pode ser visto como uma admissão da importância dos modos de comunicação cara-a-cara num universo altamente virtualizado (Medine, 2013). A leitura destas imagens, nas quais elementos contextuais são muitas vezes dissimulados ou atenuados de modo a aumentar a ênfase dada às relações sociais, pressupõe então a existência de certos conhecimentos prévios que são dependentes de relações pessoais concretas pré-estabelecidas, prolongando as interacções sociais não-mediadas para o próprio Instagram.

Mas o carácter social do Instagram assume ainda outra faceta, a de servir como uma ferramenta para o reconhecimento e confirmação da auto-identidade que cada utilizador desenvolve individualmente. Como já foi visto no primeiro capítulo, a auto-identidade implica necessariamente uma relação com um grupo social mais vasto, não só porque qualquer noção de identidade pessoal comporta sempre noções de identidade cultural ou nacional (Buckingham, 2008, p. 1), mas sobretudo porque a imagem idealizada que cada indivíduo cria de si mesmo é sempre consequência da consciência de que essa imagem pode ser vista por outros e depende do *feedback* que estes fornecem para criar noções de como deveria aparentar, comportar-se, expressar-se, etc.

A adopção da Internet, e em específico do Instagram, como um modo de comunicação levou à

expansão e intensificação do uso de formas de auto-representação maioritariamente visuais como ferramentas para uma interacção simbólica, reconfigurando os modos como o *self* é construído e apresentado através destas novas tecnologias e como este *self* virtual se relaciona com a auto-imagem não-mediada do utilizador, com o corpo físico deste que apesar de não estar “presente” nas interacções online é ainda assim imprescindível para o sucesso destas, sendo reconstruído e experienciado no contexto virtual através de imagens, sobretudo fotografias.

No Instagram este *feedback* é dado de modo relativamente directo. Todas as fotografias, salvo proibição explícita pelo utilizador, algo que nunca surgiu durante toda a análise, pode ser “gostada” ou comentada pelos restantes utilizadores. O “gosto” surge como um modo de oferecer uma pequena forma de validação rápida a outro utilizador, sendo apenas preciso clicar no ícone em forma de coração que surge directamente abaixo da fotografia. Como o Instagram, à semelhança de outras redes sociais como o Facebook, não possui um botão de “não gosto” as imagens só podem ser julgadas pela quantidade de “gostos” que possuem, ao invés de por uma mais fiel proporção de “gostos” e “não gostos”. O acto de comentar uma fotografia, menos comum que o mero “gosto” ao qual normalmente surge associado, adquire um maior valor enquanto validação social da imagem pelo simples facto de estes implicarem um maior dispêndio de tempo e esforço, embora por norma estes continuem a ser frases curtas ou mesmo apenas *emoticons*, como sucedia já nas legendas das próprias fotografias. O Instagram parece assim dar grande importância a este tipo de *feedback*, gerando fenómenos de reciprocidade entre os utilizadores, em que um “gosto” ou comentário dado a alguém implicam muitas vezes a retribuição de um “gosto” de cortesia, de tal modo que das quase 12,000 imagens analisadas apenas 4,76% destas não possuíam espécie alguma de interacção social ou *feedback* de outros utilizadores, sendo fácil denotar o prazer causado pelo simples facto de ver as suas imagens tornarem-se objectos valorizados por outrém.

Existe assim uma clara relação de proximidade e interdependência entre estas redes sociais, as representações visuais nelas existentes (em especial as formas de auto-representação identitária como as *selfies*) e o próprio acto de exercer julgamentos de valor sobre estas. O entusiasmo e a preocupação com que recebemos estes julgamentos sobre as nossas *selfies* pode contribuir para aumentar a auto-estima, pelo reconhecimento do facto de alguém se ter dado ao trabalho de interagir com a plataforma digital motivado por algo aparentemente tão banal e já inúmeras vezes visto como o nosso rosto, mas pode simultaneamente tornar-nos dependentes deste tipo de atenção, vendo o seu sentido de valor pessoal como vinculado ao número de “gostos” e comentários que estas imagens obtêm na rede social e dando maior importância às estratégias para aumentar este *feedback* do que ao acto de experienciar os momentos que são fotografados. Assim as imagens são compostas à priori como um modo de suscitar determinadas respostas emocionais nos espectadores,

como inveja, admiração, desejo, etc., e o interesse e cuidado que dedicamos a certos elementos construtores da auto-imagem, como o vestuário e os cuidados que dedicamos à modelação do corpo e do rosto, tornam-se cada vez menos um modo de exteriorizar uma imagem idealizada do *self* e cada vez mais dependentes da nossa concepção imaginária de como o outro nos poderá perceber, agradando-nos ou desagradando-nos consoante o julgamento que cremos que este fará (Cooley, 1902, p. 152).

Motivado pelo desejo de receber *feedback* positivo da parte dos restantes utilizadores, o fotógrafo, aquando da criação da imagem que irá partilhar online, tenta já antecipar as respostas que os espectadores poderão ter perante esta, procurando cuidar todos os pequenos detalhes presentes na fotografia de modo a que estes convirjam na aceitação da imagem idealizada que o utilizador tenta transmitir como verdadeira e válida por parte do espectador. Pois o utilizador tem perfeita consciência de que pequenos acidentes ou gestos inadvertidos são mais do que suficientes para quebrar o envolvimento do espectador com a imagem, levando-o ou a compreender erradamente a situação e a criar uma leitura em tudo distinta da pretendida pelo fotógrafo, ou a despertar a sensação de que toda a performance identitária projectada por este utilizador é, em certa medida, falsa (Goffman, 1956, p. 33), ambas leituras que levam a que o espectador faça um julgamento negativo da imagem.

A introdução e massificação da fotografia digital veio responder a um já existente desejo de criação de um hiper-arquivo do real, oferecendo pela primeira vez uma tecnologia que permite, sem entraves económicos ou de armazenamento, fotografar (e assim simbolicamente possuir e coleccionar) *tudo* aquilo que apeteça ao utilizador (Martin, 2009, p. 12), criando assim uma acumulação imagética sem precedentes em toda a história da fotografia. A ubiquidade e inserção da fotografia em todas as vertentes do quotidiano, trazida pela incorporação desta em dispositivos como os *smartphones* e a popularização destes usos feita por aplicações como o Instagram, tem por sua vez vindo a aumentar esta prática de hiper-arquivo do quotidiano, colocando-a nas mãos de sujeitos específicos e já não dos *media* tradicionais.

O fotógrafo contemporâneo, impulsionado por este desejo de não deixar nada de fora, dedica-se assim a estas práticas de modo regular e quase compulsivo, criando uma incessante torrente de novas imagens, cuja motivação subjacente ou o porquê do interesse por determinado objecto ou momento escapam muitas vezes aos seus observadores. Na minha análise de conteúdos deparei-me com uma produção média de cerca de 114 fotografias por utilizador, sendo que do total de 104 utilizadores analisados apenas 32,69% destes se qualificavam como utilizadores de fraca intensidade, possuindo menos de vinte fotografias, enquanto 28,85% possuíam entre 20 a 80 imagens na sua conta de Instagram e na restante maioria percentual contavam todos com mais de 80

fotografias. Estas imagens são frequentemente partilhadas no Instagram, sendo que a maioria dos utilizadores coloca novas fotografias na plataforma numa base semanal (54,81%) ou pelo menos mensal (26,92%), e existindo mesmo uma pequena quantidade de utilizadores (4,81%) mais dedicados que colocam novas imagens na *app* diariamente.

No entanto, se tudo é visto de igual modo como digno de ser fotografado, sendo tudo colocado no mesmo patamar de importância, então tudo é nivelado como igualmente insignificante e esta impressionante capacidade de captação e arquivagem fotográfica digital vem então criar um excesso de informação e uniformidade visual que leva a que as imagens sejam tão facilmente capturadas como substituídas por novas imagens. Esta predileção pelo veloz e efêmero vem assim enquadrar-se perfeitamente na nossa cultura contemporânea onde tudo, em especial as imagens e a própria informação, é descartável (Doane, 2005, p. 26).

A nossa presente capacidade de manter o interesse em algo é moldada pelas próprias tecnologias digitais que utilizamos, sendo definida pela capacidade de ser continuamente renovada e reutilizada, privilegiando o presente face ao passado e deixando que o antigo seja sucessivamente soterrado por eventos mais recentes, que captem novamente a nossa atenção. Como tal as fotografias partilhadas via Instagram tendem a sofrer o ingrato destino de brevemente após serem colocadas online, vistas e comentadas, serem praticamente esquecidas (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 148), soterradas sob uma avalanche diária de novas fotografias. Esta massiva acumulação de imagens nestes arquivos digitais leva a que estas dificilmente voltem a ser revistas pelos utilizadores, quer por falta de tempo ou falta de paciência. A desenfreada produção fotográfica do Instagram obedece assim, inconscientemente, a um princípio de certo modo auto-destrutivo, produzindo mais e mais imagens, a um ritmo cada vez mais acelerado, que justamente pelo seu absurdo volume não podem senão ser vistas numa sequência incrivelmente rápida e desatenta e posteriormente esquecidas (Durand, 1995, p. 145 e 146), não sendo nunca capazes de exercer o fascínio que a fotografia outrora exerceu sobre o seu observador. A fotografia digital dá-se assim num contínuo estado de fluxo, a que estamos de tal modo habituados que já nem o notamos, tornando estas imagens, de modo algo paradoxal, simultaneamente omnipresentes no nosso quotidiano e “invisíveis” neste.

Como foi mencionado no capítulo 4, a acentuada redução dos custos associados à fotografia trazida pelas tecnologias digitais parece ter vindo criar um sentido de liberdade criativa, que rompeu as fronteiras da fotografia tradicional e criou um ambiente mais propício à experimentação fotográfica, tendência facilmente observável em algumas das imagens partilhadas no Instagram. Contudo estas imagens continuam a funcionar como artefactos sociais e a obedecer, inconscientemente, a certas regras de utilização, diferentes é certo das existentes no paradigma

analógico, que pertencem ao domínio público. Apesar do Instagram transmitir a ideia de que os seus utilizadores são livres para fotografar aquilo que bem entenderem, e teoricamente são, as suas práticas continuam a ser baseadas em normas e convenções que definem aquilo que é socialmente aceitável (Mendelson e Papacharissi, 2011, p. 258), convenções das quais o desvio se arrisca a ser punido com uma ausência do desejado *feedback* por parte dos outros utilizadores, oferecendo assim um leque de momentos, sujeitos e objectos considerados dignos de serem fotografados que é bem mais limitado do que aquilo que as possibilidades técnicas permitem, levando a que uma grande maioria da produção fotográfica concentre-se em certas temáticas que já foram massivamente exploradas, produzindo imagens que apesar de serem novas não trazem qualquer novidade, numa repetição constante dos mesmos estereótipo imagéticos.

A fotografia insere-se assim numa *praxis* social específica, que molda as suas convenções e que define à priori as temáticas e estratégias de representação a utilizar consoante as circunstâncias em que se dá a prática fotográfica e os propósitos a que se destina a imagem (Bate, 2009, p. 16). As imagens produzidas para o Instagram possuem propósitos específicos, como temos vindo a observar no decorrer do presente capítulo, que vão desde a criação e reafirmação do *self* ao uso como dispositivo comunicativo, e como tal desenvolveu um certo conjunto de convenções visuais próprias que estão implícitas à sua prática, que com alguma análise ou com suficiente familiaridade com esta rede social podem ser utilizadas para compreender retroactivamente como e em que circunstâncias determinada imagem foi criada.

A possibilidade de fotografar quando, onde, quanto e o que cada um quiser veio expandir o leque de opções fotográficas, destronando algumas das convenções da fotografia tradicional que assentavam na distinção entre momentos extraordinários e momentos banais, concentrando-se quase exclusivamente nos primeiros. Contrariando deliberadamente esta lógica a fotografia do Instagram vem resgatar todas estas possibilidades previamente ignoradas, focando-se agora no registo daquilo que era visto como banal, mundano ou insignificante (Verdina, 2013, p. 26). Das fotografias analisadas apenas uma irrisória minoria centrava-se naquilo a que apelidei de “momentos rituais”, imagens que obedecem aos critérios da fotografia tradicional analógica retratando eventos marcantes como festas, casamentos, aniversários, férias ou simplesmente que ilustrassem alguma forma ritualizada de conexão familiar. A larga maioria das imagens presentes na minha amostragem, numa percentagem que ultrapassa os 90%, centravam-se então na representação do quotidiano banal, revelando assim o quão profunda foi esta mudança de paradigma que levou a que os utilizadores do Instagram deixassem de tomar por garantido e desinteressante o seu dia-a-dia e passassem a olhá-lo de modo mais criativo, elevando-o a uma posição de relevo outrora impensável.

O Instagram preserva assim as funções documentais e rememorativas vindas das convenções

do *snapshot* analógico, mas confere-lhes um valor mais pessoal ao tomar como seu objecto os momentos fugazes da vida diária a ser vivida, deixando de se limitar aos escassos momentos idealizados da vida familiar e passando a incorporar os mais pequenos e curiosos detalhes com que o fotógrafo se cruza no seu quotidiano (Murray, 2008, p. 151), que o cativam pelo seu potencial fotográfico ou como uma recordação de um instante ou estado emocional específico mas que, destituído de contexto, o porquê dessa escolha ultrapassa o espectador. Incluindo agora coisas que outrora eram quase totalmente ignoradas no âmbito da fotografia vernacular, como fotografias de refeições, bolos ou garrafas, sinais ou elementos arquitectónicos, incontáveis fotografias aos animais de estimação, etc., o Instagram vem assim cimentar novas convenções que contribuem para a expansão daquilo que é considerado não só fotografável mas mesmo esteticamente agradável.

À semelhança de outras redes sociais, como o Facebook ou o Twitter, também o Instagram sobrevive da partilha destes momentos mundanos que procuram responder à questão do “o que estás a fazer neste momento?” (Enli e Thumim, 2012, p. 6), levando a que as imagens existentes nos seus arquivos funcionem como um modo de oferecer ao outro um vislumbre fugaz do presente de cada utilizador, servindo, como já foi visto, propósitos mais próximos da comunicação imediata (Sarvas e Frohlich, 2011, p. 133). Estes usos menos permanentes da imagem fotográfica, conjugados com a sua integração em *smartphones*, levam a uma predilecção por imagens menos formais, estilizadas e ritualizadas (Martin, 2009, p. 6), pelo que os utilizadores, agora inseparáveis dos seus dispositivos fotográficos, recorrem à fotografia no decorrer da sua rotina diária, captando de um modo mais espontâneo momentos e sujeitos mais casuais, em imagens que não são tão cuidadosamente pensadas como eram no paradigma analógico e que reivindicam ser menos encenadas. Esta ênfase na espontaneidade da fotografia do Instagram pode facilmente ser notada no discurso popular como, por exemplo, num artigo publicado na Refinery29 (2013), uma publicação independente online bastante popular, dedicado a revelar algumas dicas para a criação da *selfie* perfeita que afirma que o momento para se fazer retratar pode surgir ao acaso e que, graças à constante presença da tecnologia fotográfica, deve ser aproveitado sem grandes preocupações técnicas, acrescentando: «Isto não é fotografia, isto são *selfies*. Deixem o refinado e o polido em casa e saboreiem o momento.» (Refinery29, 2013) O Instagram e as suas *selfies* vêm assim quebrar alguns dos tabus e convenções que impeliam ao decoro aquando do momento de se fazer retratar, expandido ao sabor do impulso momentâneo o leque de momento fotografáveis, passando assim a incluir o carnavalesco e a imagem *risqué* (ver: Figura 19, Anexos) que compõem muitos dos momentos de lazer das gerações mais novas, utilizadoras maioritárias do Instagram.

A fotografia do Instagram veio deste modo abrir a porta a novos rituais performativos baseados na imediaticidade do seu processo fotográfico, que reforçam esta ideia de espontaneidade.

A possibilidade e o desejo de fotografar todo o momento no seio do seu próprio quotidiano levou ao consumo da ideia de Susan Sontag (1977/2008, p. 55-57) de que a câmara fotográfica torna-nos em turistas na nossa própria realidade, prestando uma renovada atenção a aspectos desta que antes, pela sua mundanidade, encontravam-se votados à desatenção, levando a que o fotógrafo, à semelhança da figura do *flâneur*, se dedique a deambular pela cidade e pela sua própria vida com uma atenção voyeurística, procurando nela o pitoresco, isto é o *fotografável*.

Mas apesar de toda esta ênfase dada à espontaneidade e naturalidade das novas práticas fotográficas, o Instagram continua preso a uma dualidade que lhe é inerente, podendo tão facilmente servir como um modo de documentar e partilhar a vida normal dos seus utilizadores ou como uma plataforma para a criação de um mundo idealizado aspiracional. Para grande parte dos utilizadores o propósito desta *app* não é algo jornalístico, que visa documentar fielmente a vida real de modo a criar um registo histórico desta (Verge Staff, 2012), mas sim representar e construir momentos idealizados no seio das práticas quotidianas, sendo mais um instrumento para o desempenhar da inevitável dramaturgia identitária. Parte considerável (24,44%) das imagens da amostragem analisada constituíam na exposição daquilo a que se poderia considerar, pelas expressões faciais dos retratados, momentos positivos, compostos de sorrisos, demonstrações de afecto e celebrações. Embora a maior parte das fotografias (74,80%) tenham sido remetidas para a categoria de neutras, por se tratarem de objectos inanimados ou pelas pessoas presentes nestas exibirem uma expressão facial que não remeta inequivocamente para uma emoções identificável, grande parte destas serviam para transmitir a ideia de um estilo de vida invejável. Ainda assim uma pequeníssima percentagem de momentos negativos (0,76%) marca presença neste idílico universo virtual (ver: Figura 20, Anexos), sejam estes simples fotografias embaraçosas ou em que o retratado ficou “mal”, imagens de momentos mais sérios como ferimentos ou doença, ou mesmo aquilo a que Pinar & Viola (2013) delimitaram como a rara categoria de *selfies* de pessoas a chorar, partilhadas por múltiplas razões, desde um intuito mais artístico ou como um modo de atrair mais atenção e mais demonstrações de afecto via *feedback*. Estas incomuns mas interessantes imagens de momentos negativos parecem não vir contrariar a versão idealizada da vida que cada utilizador procura criar, mas sim fornecer-lhe uma maior substância narrativa ou transfigurar aquilo que poderia ser considerado negativo numa imagem de cariz nostálgico e sentimental. Através do Instagram os utilizadores encontram assim a possibilidade de viver uma “vida dupla” online, criando contas onde as imagens partilhadas são cuidadosamente seleccionadas de modo a incluírem apenas fotografias idílicas e visualmente apelativas que transmitem aos outros utilizadores uma versão idealizada as sua existência.

Os mesmos artigos online que exaltam a espontaneidade e a naturalidade da fotografia no

Instagram oferecem conselhos para a criação de uma auto-imagem idealizada, sem se aperceberem das contradições em que incorrem. Por exemplo, no artigo intitulado “6 Tips On How To Rock A *Selfie*”, a escritora Sarah Tuttle-Singer (2013) aconselha a que o retratado aparente *natural* e como se estivesse a divertir-se, propondo, a despeito da naturalidade que preconiza, a ignorar a câmara, encenar uma pequena conversa imaginária e a sorrir como se para outra pessoa... apesar de não estar ninguém por perto. Também a Refinery29 (2013), no mesmo artigo em que sugere aos utilizadores do Instagram que não se preocupem com questões técnicas nas suas *selfies* e que simplesmente aproveitem o momento, aponta a necessidade de escolher cuidadosamente a luz sob qual se retratar, evitando uma iluminação directa e preferindo a luz difusa do exterior num dia ligeiramente nublado, de modo a atenuar as imperfeições que as câmaras dos *smartphones* tem a tendência a revelar. Através de várias dicas técnicas, de pose e de composição, estes artigos oferecem assim diversos modos de através da fotografia do Instagram *glamorizar* o quotidiano e a nossa própria auto-imagem, enquanto reivindicando sempre uma ideia de naturalidade e de impulsos espontâneos.

A imagem fotográfica no Instagram é assim, na maioria das vezes, melhor do que a própria experiência que lhe deu origem e, mesmo que os restantes utilizadores tenham perfeita noção de que o que é partilhado no Instagram passa sempre por um cuidadoso processo de selecção, estas imagens são ainda assim capazes de evocar a ideia de sentimentos de orgulho, alegria e satisfação que imaginam ter sido sentidos pelo fotógrafo, induzindo assim, muito subtilmente, a que cada utilizador tente conformar-se a estes ideais através do aperfeiçoamento do seu corpo e da aquisição, ou da aparência da aquisição, de novos bens materiais, competências e experiências (Frey, 2012, p. 59), reificando a ideia de Guy Debord (1967/2012, p. 99) que apontava uma sociedade dominada pela imagem de uma vida desejável composta quase que exclusivamente por momentos de ócio e lazer, encarnados em objectos de consumo. Mesmo quando as fotografias do Instagram são criadas em momentos de trabalho, os utilizadores cuidadosamente isolam os instantes visualmente mais apelativos, e logo vistos como mais prazerosos, desenfazendo o peso do trabalho no dia-a-dia e transfigurando-os em momentos extraordinários (Martins, 2008, p. 50) (ver: Figura 21, Anexos). O carácter rotineiro do quotidiano é ocultado e este procura afirmar-se como especial, único e interessante.

Ao dedicar tempo e esforço a fotografar esses pequenos momentos triviais, estes ganham uma importância que até então não possuíam, sendo tornados notáveis e esteticamente agradáveis pela simples acção da fotografia. Após algo ter sido fotografado passa a ser encarado como possuindo um maior significado e prestígio, sendo elevado à categoria de “monumentos ao lazer”, cuja simples existência parece suficiente para certificar que o fotógrafo apreciou aquele momento (Bourdieu, 1965, p. 36).

CONCLUSÃO:

Se as tecnologias digitais e em particular as redes sociais como o Instagram foram responsáveis por trazerem uma vaga de transformações às práticas fotográficas que lhes precederam, estas assentaram contudo em fundações bastante sólidas, alicerçadas ao longo de mais de século e meio de cultura visual fotográfica. Tal leva a que, a despeito dos receios de muitos teóricos, estas novas tecnologias sejam experienciadas sobretudo como continuidades, não vindo então quebrar com os paradigmas da fotografia vernacular tradicional mas sim expandir o seu alcance e responder a desejos já há muito existentes.

A pesquisa e análise efectuadas para esta dissertação encontram, como seria expectável, severas limitações, pecando primeiro pela escassez de referências bibliográficas directamente relativas ao Instagram, que sendo uma aplicação relativamente recente ainda não foi extensivamente analisado, pelo que tive que recorrer sobretudo a outras dissertações e teses que se debruçassem sobre esta temática, ou a artigos, científicos e de índole popular, ou mesmo à adaptação de ideias retiradas da base bibliográfica geral sobre fotografia, que não sendo especificamente referente ao Instagram ajudam no entanto a compreendê-lo melhor.

A análise de conteúdos que realizei a um pequeno grupo de utilizadores do Instagram revelou-se ao longo do processo de escrita, apesar da sua utilidade, como possuindo graves falhas, sobretudo por assentar numa amostragem que sofre profundos enviesamentos. Como o Instagram se baseia sobretudo em interacções entre utilizadores que, de algum modo, possuem já uma relação social prévia, a minha amostragem acabou por reflectir apenas as práticas de um universo socio-cultural extremamente reduzido e subjectivo, composto sobretudo por utilizadores nacionais e europeus e pertencentes a uma faixa etária restrita, que não abarcou os utilizadores adolescentes nem tão pouco os utilizadores com idades superiores a 35 anos, cuja produção imagética e as práticas sociais serão certamente distintas.

A ser continuado, o estudo desta temática certamente beneficiaria da realização de uma análise de conteúdos à produção fotográfica de uma amostragem de utilizadores muito mais vasta e especialmente melhor distribuída. Seria também essencial alargar o leque de metodologias utilizadas, recorrendo não só a entrevistas e inquéritos a uma selecção de utilizadores mas também ao trabalho de etnografia virtual, de modo a poder complementar os conhecimentos teóricos e quantitativos aqui apresentados com uma visão mais qualitativa, que desse voz ao ponto de vista experiencial e subjectivo dos utilizadores do Instagram.

Apesar das fragilidades e limitações já referidas, esta dissertação procurou confrontar uma análise mais empírica com uma grande contextualização teórica, tentando assim abranger questões centrais à prática fotográfica analógica e analisar o modo como estas se transladam,

metamorfoseiam e adaptam a este novo paradigma fotográfico digital e eminentemente social. Assim, duas práticas que à primeira vista aparentam ser tão distintas revelam-se como muito mais parecidas do que se esperaria, prestando o Instagram homenagem directa à cultura do *snapshot* e em especial à fotografia instantânea da Polaroid, e obedecendo a princípios e motivações semelhantes, como o intuito de auto-representação e auto realização pessoal, o desejo memorial, a comunicação social e também o entretenimento individual.

As mesmas estratégias dramaturgias utilizadas na criação e expressão de um *self* ideal não-mediado que tinham já sido absorvidas e aperfeiçoadas pelo retrato fotográfico analógico são agora apropriadas pelo Instagram como um modo de criar um *self* virtual no mundo incorpóreo da Internet. As imagens do rosto e corpo de cada utilizador servem como um substituto deste nas interacções sociais mediadas e como tal adquirem grande importância. Estas imagens são criadas de modo intencional e reflexivo, como se pode denotar nas *selfies*, a mais popular estratégia auto-representativa do Instagram e análoga aos tradicionais auto-retratos, que, de acordo com a tradição fotográfica que lhe precede, toma o próprio sujeito como objecto e assumindo um maior controlo sobre todas as fases da produção imagética cria a sua auto-imagem idealizada. Estas imagens cuidadosamente criadas e seleccionadas visam criar uma versão altamente selectiva do utilizador, que comporta apenas o positivo, e controlar activamente a informação ao alcance dos possíveis espectadores.

Como sucedia já na fotografia tradicional, a exposição do *self* perante a câmara e a consciência da necessidade de se fazer representar por vezes gera uma sensação de desconforto, que leva a que o utilizador procure estratégias representativas alternativas que subvertam a lógica da representação directa do rosto e do corpo. Ao contrário do esperado, estas formas de representação indirecta revelaram-se como dominantes no Instagram, de modo que a maior parte das imagens procuravam transmitir as narrativas identitárias ao tornarem explícitas as escolhas subjectivas de estilos de vida e ao insinuarem o total do corpo recorrendo apenas à mostra de fragmentos isolados deste, esperando que os espectadores sejam capazes de deduzir o todo da sua personalidade a partir da *assemblage* mental destas imagens.

Directa ou indirectamente, cada indivíduo utiliza assim o Instagram, e a fotografia em geral, como um modo de se dar a conhecer, mas como estas imagens se sucedem umas às outras incessantemente também a identidade se mantém em constante fluxo, sendo continuamente revista e modificando-se de modo a acomodar-se sempre ao *self* ideal.

A função memorial da fotografia, que visa preservar momentos efémeros da passagem do tempo, trasladou-se também para o Instagram. Mantendo-se e talvez mesmo acentuando a desconfiança implícita que existe na memória humana, a fotografia digital do Instagram cria, tal

como a sua homónima analógica, um suporte visual e independente para as memórias sendo assim vista como mais objectiva, estável e confiável. O ímpeto memorial é apontado como um dos principais motivos para a actividade fotográfica pelos utilizadores quer do Instagram quer da fotografia tradicional e no entanto o seu valor rememorativo é constantemente diminuído, primeiro e paradoxalmente por esta motivação incentivar à criação de um volume de imagens que dificilmente poderá ser revisto e, em segundo lugar, pela crescente dependência da fotografia vir diminuir as responsabilidades atribuídas à memória, que ao crer na facilidade e objectividade da imagem fotográfica sente menos pressão para memorizar os eventos que experiencia, ignorando no entanto o facto da fotografia ser, por si só, incapaz de reter os significados dos instantes que regista.

Num contexto imaterial como o é a Internet, a fotografia vem oferecer uma visualidade que parece funcionar como prova necessária e suficiente da existência de algo ou de alguém. Assim, ao contrário do que se temeu aquando da introdução do digital, o Instagram veio reavivar as antigas noções de fotografia enquanto dispositivo apodítico e retomar a ideia simplista de fotografia como uma janela aberta sobre o mundo real, destacando o seu carácter indexical enquanto simultaneamente servindo-se desta como uma ferramenta para a construção activa de uma noção específica de realidade. A indexicalidade fotográfica, que vê a imagem como uma emanção directa do real e como sendo *tocada* por este, confere-lhe assim a sua importância não só como testemunho mas também a nível sentimental, sobrepondo-se mesmo ao seu carácter mimético, o que justifica a preservação e partilha de fotografias com severas falhas técnicas e estéticas, cujo objecto ou sujeito representado encontra-se virtualmente irreconhecível.

A assimilação da fotografia por redes sociais online, como se verifica no Instagram, vem sobretudo reforçar e enfatizar o carácter social que esta sempre possuiu, reflectindo não só transformações no paradigma tecnológico mas também a nível socio-cultural. As imagens partilhadas no Instagram, como sucedia já nos álbuns fotográficos, exaltam a importância das relações inter-pessoais, servindo como um modo de prolongar as amizades existentes no mundo real para o contexto virtual, ostentando-as e reificando-as. Estas fotografias subsistem assim numa conjuntura eminentemente social, inserindo-se assim num complexo fluxo conversacional que reconhece a importância da leitura subjectiva na atribuição de significados da imagem e que valoriza profundamente o *feedback* dado por outros utilizadores, moldando a sua produção imagética de modo a tentar agrada-los.

As tecnologias digitais, que atingiram uma difusão e aceitação sem precedentes com o Instagram, vieram reduzir os entraves técnicos que limitavam a produção fotográfica analógica e introduzir a fotografia no seio da vida quotidiana, incorporando-se em incontáveis outras actividades sociais, criando assim novas oportunidades fotográficas e, ao alargar os cânones do

fotografável e ao aceitar novos objectos outrora vistos como banais e indignos de atenção, gerando um maior volume de imagens. O Instagram incentiva a que cada utilizador se torne num turista na sua própria realidade, procurando o fotografável e esteticamente agradável no mundano, incentivando a uma maior experimentação e espontaneidade fotográfica, mas a progressiva normatização destas novas práticas fotográficas levou inevitavelmente a que se criassem e estabelecessem convenções técnicas e estéticas próprias, que moldam inconscientemente as imagens criadas e partilhadas através desta aplicação.

O Instagram assumiu-se assim como um dos *media* privilegiados para o desempenhar da inevitável dramaturgia identitária e para a criação de uma existência virtual idealizada, gerando um fluxo incessante de contínua produção fotográfica, onde cada imagem se sucede a uma outra a uma velocidade impressionante, num inquebrável ciclo de criação, fascínio e esquecimento.

REFERÊNCIAS:

- AGGER, Ben. (2004) *The Virtual Self: A Contemporary Sociology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- ARAGO, Dominique François. (1839/1980) "Report" In: Trachtenberg, A. (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books.
- BARTHES, Roland. (1980/2008) *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Lisboa. Edições 70.
- BARTHES, Roland. (1982/2009) "A Mensagem Fotográfica" In: Barthes, R. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- BATCHEN, Geoffrey. (1997) *Burning With Desire: The Conception of Photography*. Cambridge: The MIT Press.
- BATCHEN, Geoffrey. (2000) *Each Wild Idea: Writing Photography History*. Cambridge: The MIT Press.
- BATCHEN, Geoffrey. (2004) *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.
- BATE, David. (2009) *Photography: The Key Concepts*. New York: Berg.
- BATE, David. (2010) "The Memory of Photography". *Photographies*, Volume 3, Issue 2. Disponível em <URL: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2010.499609#.UsxsL_T-ulo >
- BAUDELAIRE, Charles. (1859/1987) "The Salon of 1859: The Modern Public and Photography" In: Frascina, F. e Harrison, C. (eds.) *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. New York: Westview Press.
- BAUMAN, Zygmunt. (1996/2003) "From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity" In: Hall, S. e Du Gay, P. (eds.) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications.
- BAZIN, André. (1945/1960) "The Ontology of the Photographic Image" *Film Quarterly*, Vol. 13, Nº 4, Summer.
- BENJAMIN, Walter. (1931/1999) "Little History of Photography" In: Jennings, M. W. et al. (eds.) *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2 1927 – 1934*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- BERGER, John e MOHR, Jean. (2001) "The Authentic Image" In: Alvarado, M., Buscombe E. e Collins, R. (eds.) *Representation and Photography: A Screen Education Reader*. New York: Palgrave.
- BERGER, John. (1972) "Understanding a Photograph" In: Dyer, G. (ed.) *Selected Essays and Articles: The Look of Things*. Disponível em: <URL: http://www.macobo.com/essays/epdf/berger_understanding_a_photograph.pdf>
- BERGER, John. (1972a) *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- BERGER, John. (1980) "Uses of Photography" In: Berger, J. (ed.) *About Looking*. New York: Pantheon Books.
- BERGSON, Henri. (1939/1999) *Matéria e Memória: Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOLTER, Jay D. e GRUSIN Richard. (2000) *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- BOOKER, Kristin. (2013) "Mo' Selfies, Mo' Problems? How Those Pics Can Chip Away Your Self-Esteem" *Refinery 29*. 29 de Julho. Disponível em <URL: <http://www.refinery29.com/2013/07/50626/selfies> >
- BOURDIEU, Pierre. (1965) *Photography, A Middle-brown Art*. Cambridge: Polity Press.
- BOYER, M. Christine. (1996) *CyberCities: Visual Perception in the Age of Electronic Communication*. New York: Princeton Architectural Press.
- BUCKINGHAM, David. (2008) "Introducing Identity" In: Buckingham, D. (ed.) *Youth, Identity, and Digital Media*. Cambridge: The MIT Press.
- BURGIN, Victor. (1982) "Photography, Phantasy, Function" In: Burgin, V. (ed.) *Thinking Photography*. London: MacMillian Press.
- BURGIN, Victor. (1996) "The Image in Pieces: Digital Photography and the Location of Cultural Experiences" In: Amelunxen, H. et al. (eds.) *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Munich: G+B Arts.
- BURGIN, Victor. (1997) "Art, Common Sense and Photography" In: Evans, J. (ed.) *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*. London: Rivers Oram Press.
- BURGIN, Victor. (2001) "Looking at Photographs" In: Alvarado, M., Buscombe E. e Collins, R. (eds.) *Representation and Photography: A Screen Education Reader*. New York: Palgrave.
- CALVINO, Italo. (1958/2008) "The Adventures of a Photographer". *Art On Paper*, March/April.
- CAMPANY, David. (2005) "Posing, Acting, Photography". In: Green, D. e Lowry, J. (Eds.) *Stillness and time: photography and the moving image*. Brighton: Photoworks.
- CAMPANY, David. (2007) "Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of 'Late Photography'". In: Campany, D. (Ed.) *The Cinematic*. London: Whitechapel Gallery.
- CAMPANY, David. (2008) *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books.
- CARVALHO, Cláudia. (2013) "De Rembrandt a Bieber, o auto-retrato agora é um selfie e está na moda" *Público*. 20 de Novembro. Disponível em <URL: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/de-rembrandt-a-bieber-o-autoretrato-agora-e-um-selfie-e-esta-na-moda-1613136> >
- CHAMBERS, Deborah. (2001) *Representing the Family*. London: Sage Publications.
- CHANDLER, Lisa e LIVINGSTON, Debra. (2012) *Reframing the Authentic: photography, mobile technologies and the visual language of digital imperfection*. Disponível em <URL: <http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2012/05/chandlervpaper.pdf> >

- CLARKE, Graham. (1992) "Introduction" In: Clarke, Graham (ed.) *The Portrait In Photography*. London: Reaktion Books.
- CLARKE, Graham. (1997) *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- COHEN, Kris R. (2005) "What Does the Photoblog Want?" *Media, Culture and Society*, Vol. 27 (6).
- COOLEY, Charles H. (1902) *Human Nature and the Social Order*. New York: Charles Scribner's Sons.
- COSTA, Luís Octávio. (2013) "Fotografamos Muito e Lembramo-nos de Muito Pouco" P3. 11 de Dezembro. Disponível em <URL: <http://p3.publico.pt/node/10151/>>
- DAGUERRE, Louis J. M. (1839/1980) "Daguerreotype". In: Trachtenberg, A. (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books.
- DE CERTEAU, Michel. (1984/1988) *The Practice of Everyday Life*. California: University of California Press.
- DE DUVE, Thierry. (2007) "Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox". In: Company, D. (Ed.) *The Cinematic*. London: Whitechapel Gallery.
- DEBORD, Guy. (1967/2012). *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona.
- DENNETT, Terry e SPENCE, Jo. (2001) "Photography, Ideology and Education". In: Alvarado, M., Buscombe E. e Collins, R. (eds.) *Representation and Photography: A Screen Education Reader*. New York: Palgrave.
- DERRIDA, J. (1995) "Archive Fever: A Freudian Impression". *Diacritics*, Vol. 25, No. 2.
- DERRIDA, Jacques. (2000/2010) *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. California: Stanford University Press.
- DOANE, Mary Ann. (2005) "Real Time: Instantaneity and the Photographic Imaginary". In: Green, D. e Lowry, J. (Eds.) *Stillness and time: photography and the moving image*. Brighton: Photoworks.
- DONALD, James. (1996/2003) "The Citizen and the Man About Town". In: Hall, S. e Du Gay, P. (eds.) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications.
- DUBOIS, Philippe. (1992) *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega
- DUBOIS, Philippe. (1995) "Photography Mise-en-Film: Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses". In: Petro, P. (ed.) *Fugitive Images: From Photography to Video*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- DURAND, Régis. (1995) "How to See (Photographically)". In: Petro, P. (ed.) *Fugitive Images: From Photography to Video*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- EDWARDS, Elizabeth. (2009) "Photographs as Objects of Memory". In: Candlin, F. e Guins, R. (eds.) *The Object Reader*. New York: Routledge.
- ELER, Alicia. (2013) "I, Selfie: Saying Yes to Selfies". *Hyperallergic*. 24 de Junho. Disponível em <URL: <http://hyperallergic.com/73362/saying-yes-to-selfies/>>
- ELER, Alicia. (2013a) "Take a Good Look at Your Selfie". *Hyperallergic*. 1 de Julho. Disponível em <URL: <http://hyperallergic.com/73389/take-a-good-look-at-yourselfie/>>
- ELKINS, James. (2011) *What Photography Is*. New York: Routledge.
- ENLI, G. S. E THUMIM, N. (2012) "Socializing and Self-Representation online: Exploring Facebook". *Observatorio Journal*, Vol.6, Nº1. Disponível em: <URL: <http://www.obs.obercom.pt/index.php/obs/article/download/489/487>>
- FLUSSER, Vilém. (1983/1998) *Ensaio Sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio d'Água.
- FRADE, Pedro M. (1992) *Figuras do Espanto: A Fotografia Antes da Sua Cultura*. Porto: Edições Asa.
- FREUD, Sigmund (1914/1975) "Introducción Del Narcisismo". In: Freud, S. *Obras Completas: Volume XIV (1914-16)*. Paraguay: Amorrortu Editores.
- FREUD, Sigmund. (1920/1989) *Beyond The Pleasure Principle*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- FREUD, Sigmund. (1925/1997) "A Note Upon the 'Mystic Writing Pad' ". In: Rieff, P. (ed.) *General Psychological Theory: Paper on Metapsychology*. New York: Touchstone.
- FREUD, Sigmund. (1927/1964) "Fetishism". In: Strachey, J. (ed.) *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Volume XXI. London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- FREUND, Gisèle. (1974/1995) *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega.
- FREY, Aaron. (2012) *Pics or it Didn't Happen: Instagram in Prosumer Capitalism and Reflexive Modernity*. Master Thesis in Applied Cultural Analysis: Lund University.
- GARRY, Maryanne e GERRIE, Matthew (2005) "When photographs create false memories". *Current Directions in Psychological Science*. Vol. 14.
- GIDDENS, Anthony. (1991/2001) *Modernidade e Identidade Pessoal*. Oeiras: Celta Editora.
- GOFFMAN, Erving (1956) *The Presentation Of Self In Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- GOFFMAN, Erving. (1963/1990) *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. London: Penguin Books
- GOMES, Kathleen. (2008) "Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família devia ser público". P2. 11 de Junho, p. 8 e 9. Disponível em <URL: <http://static.publico.pt/blogs/artephotographica/geoffreybatchen.pdf>>
- GUNNING, Tom. (2004) "What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs". *NORDICOM Review*. Vol. 5, Nº.1/2, September. Disponível em <URL: http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_039-050.pdf>

- HAMILTON, Peter e HARGREAVES, Roger. (2001) *The Beautiful and The Damned: The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*. London: Lund Humphries in association with The National Portrait Gallery, London.
- HANNON, Elliot. (2013) "Are All of Your Photo Memories Actually Making You Forget?". *Slate Magazine*. 9 de Dezembro. Disponível em <URL: http://www.slate.com/blogs/the_slatest/2013/12/09/a_new_study_finds_taking_photos_hurts_memory_of_the_thing_you_were_trying.html >
- HENNING, Michelle. (1997/2000) "The Subject as Object: Photography and the Human Body". In: Wells, L. (ed.) *Photography: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- HINE, Lewis W. (1909/1980) "Social Photography". In: Trachtenberg, A. (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books.
- HIRDMAN, Anja. (2010) "Vision and Intimacy: Gendered Communication Online". *NORDICOM Review*. Vol. 31, Nº.1, June. Disponível em <URL: http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/321_hirdman.pdf >
- HIRSCH, Marianne. (1997) *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- HOLLAND, Patricia. (1997/2000) "'Sweet It Is To Scan...' Personal Photographs and Popular Photography". In: Wells, L. (ed.) *Photography: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- HOLM, Gunilla (2008) "Photography as a Performance". *Forum: Qualitative Social Research*. Vol 9, Nº 2, Art 38.
- HOMBERGER, Eric. (1992) "J.P. Morgan's Nose: Photographer and Subject in American Portrait Photography". In: Clarke, Graham (ed.) *The Portrait In Photography*. London: Reaktion Books.
- KEMBER, Sarah. (2012) *The Becoming - Photographer in Technoculture*. Disponível em <URL: <http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/becoming-photographer-technoculture/>>
- KINDBERG, Tim et al. (2005) "I saw this and thought of you: Some social uses of camera phones". *Conference on Human Factors in Computing Systems*. Disponível em <URL: <http://www.hpl.hp.com/techreports/2005/HPL-2005-37.pdf>>
- KNIGHT, Dom. (2012) "I Am So Over Instagram...". *Daily Life*. 12 de Abril. Disponível em <URL: <http://www.dailylife.com.au/news-and-views/dl-opinion/i-am-so-over-instagram-20120411-1wq1c.html>>
- KOHUT, Heinz (1971/1989) *The Analysis of The Self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*. Connecticut: International Universities Press.
- KOZLOFF, Max. (1978a) "Photography and Fascination". In: Kozloff, M. (ed.) *Photography & Fascination: Essays by Max Kozloff*. New Hampshire: Addison House.
- KOZLOFF, Max. (1978b) "The Territory of Photographs". In: Kozloff, M. (ed.) *Photography & Fascination: Essays by Max Kozloff*. New Hampshire: Addison House.
- KRACAUER, Siegfried. (1927/1993) "Photography". *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3.
- KRAUSS, Rosalind. (1977) "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2". *October*, Vol. 4, Autumn.
- KRAUSS, Rosalind. (1990/2012) "Nota sobre a Fotografia e o Simulacro". In: Krauss, R. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LAMBERT, Craig. (2009) "From Daguerreotype to Photoshop: Robin Kelsey dissects the "hybrid medium" of photography". *Harvard Magazine*, January-February. Disponível em <URL: <http://harvardmagazine.com/2009/01/daguerreotype-photoshop>>
- LARSEN, Jonas. (2005) "Families Seen Sightseeing: Performativity of Tourist Photography". *Space and Culture*, Vol. 8, Nº 4, November.
- LASCH, Christopher. (1979/1991) *The Culture Of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York e London: W-W-Norton & Company.
- LEGRADY, George. (1996) "Image, Language, and Belief in Synthesis". In: Amelunxen, H. et al. (eds.) *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Munich: G+B Arts.
- LISTER, Martin. (1997/2000) "Photography in the Age of Electronic Imaging". In: Wells, L. (ed.) *Photography: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- LOWRY, Joanna. (2005) "Portraits, Still Video Portraits and the Account of the Soul". In: Green, D. e Lowry, J. (Eds.) *Stillness and time: photography and the moving image*. Brighton: Photoworks.
- LURY, Celia. (1998/2004) *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. London e New York: Routledge.
- MARTIN, Clive. (2012) "I Don't 'Get' Instagram". In *Vice*. Disponível em <URL: http://www.vice.com/en_uk/read/i-dont-get-instagram >
- MARTIN, Corinne. (2009) *Camera Phone and Photography Among French Young Users*. Disponível em <URL: http://lirneasia.net/wp-content/uploads/2009/05/final-paper_martin.pdf >
- MARTINS, José de Souza. (2008) "A Fotografia e a Vida Quotidiana: Ocultações e Revelações". In: Pais, J.M., Carvalho, C. e Gusmão, N.M. (eds.) *O Visual e o Quotidiano*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- MC CUNE, Zachary. (2011) *Consumer Production in Social Media Networks: A Case Study of the "Instagram" iPhone App*. Dissertation for M.Phil in Modern Society & Global Transformation: University of Cambridge. Disponível em <URL: <http://pt.scribd.com/doc/58386692/Consumer-Production-in-Social-Media-Networks-A-Case-Study-of-the-Instagram-iPhone-App> >

- MEDEIROS, Margarida. (2000) *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- MEDINE, Leandra. (2013) "Holy Selfie". *The Man Repeller*: 28 de Agosto. Disponível em <URL: <http://www.manrepeller.com/2013/08/holy-selfie.html> >
- MENDELSON, A. L. e PAPACHARISSI, Z. (2011) "Look At Us: Collective Narcissism in College Student Facebook Photo Galleries". In: Zizi Papacharissi (ed.) *A Networked Self Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*. New York and London: Routledge.
- MITCHELL, William J. (1994/1998) *The Reconfigured Eye: Visual Thruth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: The MIT Press.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo. (1925/1980) "Photography". In: Trachtenberg, A. (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books.
- MORIN, Edgar. (1973/1988) *O Paradigma Perdido: A Natureza Humana*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- MURRAY, Susan. (2008) "Digital Images, Photo-Sharing and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics". *Journal of Visual Culture*. Vol 7, Nº 2.
- NIR, Claudia. (2012) *Identity construction on Facebook*. Disponível em <URL: http://www.academia.edu/1878518/Identity_Construction_on_Facebook >
- NOCHLIN, Linda. (1994/2001) *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames & Hudson.
- OKABE, Daisuke (2004) *Emergent Social Practices, Situations and Relations through Everyday Camera Phone Use*. Disponível em <URL: http://www.itofisher.com/mito/archives/okabe_seoul.pdf >
- OWENS, Craig. (1992) "Photography en abyme". In: Bryson, S. et al. (eds.) *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. California: University of California Press.
- OWENS, Craig. (1992a) "Posing". In: Bryson, S. et al. (eds.) *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. California: University of California Press.
- PHELAN, Peggy. (1993/2005) *Unmarked: The Politics of Performance*. London e New York: Routledge.
- PINAR & VIOLA. (2013) "The da-Zed guide to selfies: I selfie, therefore I am: our 26 point guide to 21st century narcissism". *Dazed Digital*. 11 de Setembro. Disponível em <URL: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/17112/1/the-da-zed-guide-to-selfies> >
- PLON, Michel e ROUDINESCO, Elisabeth (1997/1998) *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- PRICE, Derrick e WELLS, Liz. (1997/2000) "Thinking About Photography: Debates, historically and now". In: Wells, L. (ed.) *Photography: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- PRICE, Derrick. (1997/2000) "Surveyors and Surveyed: Photography Out and About". In: Wells, L. (ed.) *Photography: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- RAMAMURTHY, Anandi. (1997/2000) "Constructions of Illusion: Photography and Commodity Culture". In: Wells, L. (ed.) *Photography: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- READ, Herbert (1931/1956) *The Meaning of Art*. Middlesex: Penguin Books.
- REFINERY29. (2013) "Oh Snap! 7 Tips To A Great Selfie". *Refinery29*. Disponível em <URL: <http://www.refinery29.com/2013/07/50595/selfie-tips#slide-1> >
- RICHTER, Gerhard. (2000/2010) "Between Translation and Invention: The Photograph in Deconstruction". In: Derrida, J. *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. California: Stanford University Press.
- ROSE, Gillian. (2010) *Doing Family Photography: The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*. Surrey: Ashgate Publishing.
- SARVAS, R. e FROHLICH, D. M. (2011). *From Snapshots to Social Media - The Changing Picture of Domestic Photography*. London: Springer.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (1987) *L'Image Précaire: Du Dispositif Photographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- SEKULA, Allan. (1982) "On the Invention of Photographic Meaning". In: Burgin, V. (ed.) *Thinking Photography*. London: MacMillian Press.
- SEKULA, Allan. (1984) "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". In: Sekula, A. (ed.) *Photography Against The Grain: Essays and Photo Works 1973 -1983*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- SHAWCROSS, Nancy (2007) "Seeing Is Believing: An Afterword on Photography". In: Elkins, J. (ed.) *Photography Theory*. London: Routledge.
- SLATER, Don. (1995) "Domestic Photography and Digital Culture". In: Lister, M. (ed.) *The Photographic Image in Digital Culture*. London and New York: Routledge.
- SONTAG, Susan (1961/2009) "Against Interpretation". In: Sontag, S. (ed.) *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books.
- SONTAG, Susan. (1977/2008) *On Photography*. London. Penguin Classics.
- STAFFORD, Barbara M. (1996/1997) *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*. Cambridge: The MIT Press.
- STERN, Susannah. (2008) "Producing Sites, Exploring identities: Youth Online Authorship". In: Buckingham, D. (ed.) *Youth, Identity, and Digital Media*. Cambridge: The MIT Press.
- STIEGLER, Bernd. (2008) "Photography as the Medium of Reflection". In: Kelsey, R. e Stimson, B. (eds.) *The Meaning of*

- Photography*. Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- STOKES, Philip. (1992) "The Family Photograph Album: So Great a Cloud of Witnesses". In: Clarke, Graham (ed.) *The Portrait In Photography*. London: Reaktion Books.
- STRAND, Paul. (1917/1980) "Photography and Photography and the New God". In: Trachtenberg, A. (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books.
- SYNNOTT, Anthony. (1993) *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. London e New York: Routledge.
- SZARKOWSKI, John. (1966/2007) *The Photographer's Eye*. New York: The Museum of Modern Art.
- TAGG, John. (1988/1993) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TALBOT, William H. Fox. (1839/1980) "A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art". In: Trachtenberg, A. (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books.
- TRACHTENBERG, Alan. (2008) "Through a Glass, Darkly: Photography and Cultural Memory". *Social Research*, Vol. 75, No 1, Spring 2008.
- TURKLE, Sherry. (1995/1997) *A Vida no Ecrã: A Identidade na Era da Internet*. Lisboa: Relógio d'Água.
- TUTTLE-SINGER, Sarah. (2013) "6 Tips on How to Rock a Selfie". *Huffington Post*. 14 de Agosto. Disponível em <URL: http://www.huffingtonpost.com/sarah-tuttlesinger/six-tips-on-how-to-rock-a_b_3750316.html >
- VAN DIJCK, José. (2008) "Digital Photography: Communication, Identity, Memory". *Visual Communication*. Vol. 7, February.
- VERDINA, Zane. (2013) *A Picture is Worth a Thousand Words: Storytelling with Instagram*. Master Thesis in Communicatiewetenschappen Strategische Communicatie: Universiteit Antwerpen.
- VERGE STAFF. (2012) "Instagram Is The Best, Instagram Is The Worst". *The Verge*. 9 de Abril. Disponível em <URL: <http://www.theverge.com/2012/4/9/2928975/instagram-filters-ping-counterping> >
- WEBER, Sandra. (2008) "Imaging, Keyboarding, and Posting Identities: Young People and New Media Technologies". In: Buckingham, D. (ed.) *Youth, Identity, and Digital Media*. Cambridge: The MIT Press.
- WELLS, Liz. (1997/2000) "On and Beyond the White Walls: Photography as Art". In: Wells, L. (ed.) *Photography: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- WINNICOTT, D. W. (1965) "Ego Distortion in Terms of True and False Self". In: Khan, M.R. (Ed.) *The Maturational Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- ZUROMSKIS, Catherine. (2009) "On Snapshot Photography: Rethinking Photographic Power in Public and Private Spheres". In: Long, J.J. et al. (eds.) *Photography: Theoretical Snapshots*. London and New York: Routledge.

ANEXOS A: LISTA DE TABELAS

Tabela 01

#	User Name	Idade	Género	Localização	Nº Fotos	Nº Followers	Nº Following
1	andrelopestorres	25-29	MASC	PORTUGAL	9	122	100
2	inesmalvar	20-24	FEM	PORTUGAL	441	54	64
3	carolinacesaroni	25-29	FEM	PORTUGAL	19	106	80
4	celia_elle	20-24	FEM	EUROPA	165	348	348
5	claudiacc19	20-24	FEM	PORTUGAL	123	135	186
6	joanicacardoso	20-24	FEM	PORTUGAL	49	168	245
7	tico_figueiredo	25-29	MASC	AFRICA	78	115	107
8	markodferraz	20-24	MASC	EUROPA	4	27	9
9	donamarianoronha	25-29	FEM	PORTUGAL	93	145	80
10	goncalosantos3	20-24	MASC	PORTUGAL	33	104	200
11	tojonasc	25-29	MASC	PORTUGAL	1	30	123
12	turka85	25-29	MASC	EUROPA	9	95	12
13	themachineja	25-29	MASC	EUROPA	17	21	0
14	nobilieleonora	20-24	FEM	EUROPA	241	230	263
15	jhvjardim	20-24	MASC	PORTUGAL	1	28	18
16	isaatomica	25-29	FEM	PORTUGAL	2	48	86
17	inezferreiraz	20-24	FEM	PORTUGAL	26	30	53
18	maimocc	25-29	MASC	AMERICA SUL	80	93	432
19	queragura	20-24	MASC	PORTUGAL	36	247	157
20	albanordlicht	20-24	FEM	EUROPA	3	14	15
21	catarinafreitas90	20-24	FEM	PORTUGAL	33	100	122
22	mariaineschambel	20-24	FEM	PORTUGAL	69	37	18
23	carla_sofia94	15-19	FEM	PORTUGAL	4	23	36
24	leonorfonseca	20-24	FEM	PORTUGAL	46	266	231
25	arque	25-29	MASC	EUROPA	441	397	363
26	sirabrantini	25-29	MASC	PORTUGAL	16	39	47
27	claudiaornelas90	20-24	FEM	PORTUGAL	1	67	148
28	jemfreitas	25-29	MASC	PORTUGAL	2	35	122
29	marianactaraujo	25-29	FEM	EUROPA	1	24	99
30	intbowlblow	20-24	FEM	ASIA	19	98	172
31	joanamcaldeira	20-24	FEM	PORTUGAL	79	147	152
32	joaoafonsojanuario	20-24	MASC	PORTUGAL	17	46	87
33	filipaaguiar	30-35	FEM	PORTUGAL	33	57	46
34	luisabritomb	20-24	FEM	PORTUGAL	59	67	123
35	carolinapcastro	20-24	FEM	PORTUGAL	70	173	198
36	cremildebispo	20-24	FEM	PORTUGAL	142	80	78
37	ajbbarros	20-24	FEM	PORTUGAL	118	121	118
38	dossantoslopes	20-24	FEM	PORTUGAL	28	36	54
39	inesmduarte	20-24	FEM	PORTUGAL	19	78	92
40	paulosoterosoares	25-29	MASC	PORTUGAL	176	140	123
41	israelarios	20-24	MASC	EUROPA	68	50	60
42	sofiaornelasneves	25-29	FEM	PORTUGAL	50	54	40
43	andrefsilva	25-29	MASC	EUROPA	134	124	153
44	basilvaadams	20-24	FEM	PORTUGAL	121	92	89
45	acatarinaalcrf	20-24	FEM	PORTUGAL	126	322	235
46	bernlacerda	20-24	MASC	PORTUGAL	194	249	257
47	caroldantas123	20-24	FEM	PORTUGAL	68	145	192
48	carlaabrantelopes	20-24	FEM	EUROPA	245	280	143
49	gemenianocruz	30-35	MASC	PORTUGAL	352	613	1592
50	carlotarebelo	20-24	FEM	EUROPA	216	341	313
51	sofiassilva	20-24	FEM	PORTUGAL	177	125	178
52	caroldoseujorge	20-24	FEM	PORTUGAL	430	88	93
53	diogocteles	25-29	MASC	PORTUGAL	548	597	362
54	a_teman	25-29	MASC	EUROPA	41	118	140

Tabela 01

55	mrtsgnziv	20-24	FEM	PORTUGAL	181	281	438
56	inessirgadocosta	<15	FEM	PORTUGAL	58	154	644
57	franciscavieira	20-24	FEM	PORTUGAL	25	145	92
58	luisverson	25-29	MASC	AMERICA SUL	3	53	62
59	carlosmelim	30-35	MASC	PORTUGAL	376	341	127
60	jon_camacho	25-29	MASC	EUROPA	1	32	28
61	mllaaguiar	30-35	FEM	PORTUGAL	96	119	62
62	ana22gomes	25-29	FEM	PORTUGAL	31	106	134
63	ana1leite	20-24	FEM	PORTUGAL	373	197	264
64	albertogoyena	25-29	MASC	AMERICA SUL	4	84	10
65	celsopereira	30-35	MASC	PORTUGAL	4	28	21
66	caesarcc	20-24	MASC	PORTUGAL	388	565	844
67	elleserif	25-29	FEM	EUROPA	78	149	30
68	ashquerida	20-24	FEM	EUROPA	206	154	255
69	vjoxyodo	25-29	MASC	PORTUGAL	47	308	645
70	silviaxenia	20-24	FEM	EUROPA	91	287	356
71	joaotitogouveia	20-24	MASC	PORTUGAL	396	685	662
72	anapinhoalves	20-24	FEM	EUROPA	1	53	111
73	xquark	30-35	FEM	PORTUGAL	8	38	38
74	xornny	20-24	FEM	PORTUGAL	233	110	2
75	joaodf	20-24	MASC	EUROPA	6	90	277
76	peachhp	20-24	FEM	ASIA	8	171	112
77	japdor	20-24	MASC	AMERICA NORTE	131	110	79
78	dilaraadaylar	25-29	FEM	EUROPA	21	143	188
79	ogitrev	25-29	MASC	PORTUGAL	9	88	87
80	patitifiqueira	20-24	FEM	PORTUGAL	9	65	3
81	marielale92	20-24	FEM	AMERICA NORTE	8	62	31
82	lisa_hmoura	20-24	FEM	AMERICA SUL	16	49	34
83	oliver_durant	25-29	MASC	EUROPA	95	79	70
84	guilhermegamito	20-24	MASC	PORTUGAL	33	45	23
85	luca_gas	25-29	MASC	EUROPA	94	157	189
86	cesarjardim	20-24	MASC	EUROPA	89	100	76
87	odavidsantos	25-29	MASC	EUROPA	654	613	993
88	_barradas	25-29	MASC	EUROPA	4	19	3
89	vecheverryca	25-29	FEM	EUROPA	155	196	97
90	anaviotti_	20-24	FEM	PORTUGAL	610	311	797
91	johanneshavid	25-29	MASC	EUROPA	28	29	67
92	fabscontreras	20-24	MASC	PORTUGAL	173	295	347
93	mrdiamonds	20-24	MASC	EUROPA	239	578	225
94	b0ktai	25-29	MASC	PORTUGAL	203	175	163
95	freak0	25-29	MASC	PORTUGAL	10	78	9
96	pmgrodrigues	30-35	MASC	PORTUGAL	59	91	83
97	carlosfiddler	30-35	MASC	PORTUGAL	58	102	30
98	pklarch98	25-29	FEM	ASIA	709	237	210
99	luciaribeirosousa	20-24	FEM	EUROPA	204	136	206
100	fadocanibal	20-24	FEM	PORTUGAL	20	73	79
101	dimimiha	20-24	MASC	PORTUGAL	9	43	30
102	miguelnevesfranco	25-29	MASC	EUROPA	11	172	30
103	moonlightcreature	25-29	FEM	PORTUGAL	28	50	29
104	klap101	20-24	MASC	PORTUGAL	7	109	167

Tabela 02

#	User Name	Objecto Representado			Auto-Representação		Nível de Iconicidade		Momento Fotografado		Momento Fotografado			Contexto Textual		Interação Social		Total			
		Self	Outro	Misto	Animal	Directa	Indirecta	Completa	Metonímica	Elevado	Baixo	Ritual	Mundano	Positivo	Negativo	Neutro	Sim		Não		
																				4	3
1	andrepolestres	2	*	4	3	6	3	*	*	*	8	41	400	173	6	262	356	85	406	35	441
2	inesmalvar	4	2	2	11	6	13	6	*	17	2	2	6	13	8	*	4	15	19	*	19
3	carolinacesaroni	76	21	10	58	86	79	48	38	152	13	20	145	49	3	113	150	15	165	*	165
4	cella_elle	15	1	5	102	20	103	11	9	106	17	*	123	13	*	111	120	3	123	*	123
5	claudiacardoso	* 16	*	33	*	49	*	5	*	44	5	1	48	9	2	38	28	21	49	*	49
6	joanicaardoso	22	1	1	54	23	55	14	9	72	6	1	77	10	1	67	78	*	77	1	78
7	tico_figueiredo	* *	*	4	4	*	4	*	*	4	*	4	*	4	*	4	4	*	4	*	4
8	markofferraz	4	21	12	56	16	77	13	3	88	5	2	91	29	*	64	53	40	91	2	93
9	donamarianoronha	10	3	5	15	15	18	11	4	31	2	*	33	10	*	23	1	32	33	*	33
10	goncalosantos3	* *	*	1	*	1	*	1	*	1	1	*	1	1	*	*	*	1	1	*	1
11	tojonasc	* 4	*	5	*	*	9	*	*	8	1	*	9	2	*	7	4	5	1	8	9
12	turka85	5	5	6	1	11	6	11	*	17	*	2	15	14	*	3	*	17	1	16	17
13	themachineja	7	13	11	210	18	223	12	6	228	13	14	227	37	2	202	240	1	241	*	241
14	nobilieleonora	* *	*	1	1	*	1	*	*	1	*	*	1	*	1	1	1	*	1	*	1
15	jnvjardim	* *	*	2	2	*	2	*	*	2	2	*	2	*	2	2	2	*	2	*	2
16	isaatomica	7	3	2	14	9	17	8	1	23	3	4	22	10	*	16	11	15	22	4	26
17	inezferreiraz	2	16	*	62	2	78	*	2	69	11	5	75	7	*	73	1	79	79	1	80
18	maimocc	5	17	1	13	6	30	1	5	34	2	2	34	4	*	32	34	2	36	*	36
19	queragura	* 3	*	3	*	*	3	*	*	3	*	*	3	*	*	3	2	1	3	*	3
20	albanordlicht	7	*	2	24	9	24	9	*	31	2	1	32	10	*	23	21	12	33	*	33
21	catarinafreitas90	2	2	*	65	2	67	2	*	64	5	3	66	1	3	65	42	27	67	2	69
22	mariaineschambel	* *	*	4	*	*	4	*	*	3	4	*	4	*	4	*	4	*	4	*	4
23	carla_sofia94	13	2	3	28	16	30	3	13	41	5	2	44	4	1	41	46	*	46	*	46
24	leonorfonseca	23	33	24	361	47	394	25	22	409	32	22	419	51	4	386	398	43	441	*	441
25	arque	* 2	*	14	*	16	*	11	14	11	5	*	16	2	*	14	3	13	15	1	16
26	sirabrantini	* 1	*	*	*	*	1	*	*	11	5	*	1	*	1	1	1	1	*	1	1
27	claudiaornelas90	1	*	*	1	1	1	*	1	2	2	*	2	*	0	2	1	1	1	1	2
28	jemfreitas	* *	*	*	1	*	1	*	*	2	1	*	1	*	1	1	1	1	1	1	2
29	maianactaraujo	* *	*	*	1	*	1	*	*	*	1	*	1	*	1	1	1	1	1	1	1
30	intbowblow	1	*	3	15	4	15	4	*	18	1	2	17	5	*	14	19	*	19	*	19
31	joanamacdeira	24	*	2	53	26	53	13	13	78	1	2	77	15	*	64	77	2	79	*	79
32	joaoatonsojanuario	* 3	*	14	*	17	*	*	*	10	7	7	17	*	*	17	10	7	15	2	17
33	filipaaguilar	1	5	4	23	5	28	4	1	30	3	6	27	10	*	23	14	19	15	18	33
34	luisabritomb	10	8	2	39	12	47	3	9	52	7	2	57	10	1	48	52	7	37	22	59
35	carolinapcastro	22	6	8	34	30	40	27	3	63	7	4	66	31	1	38	55	15	70	*	70
36	cremildebispo	47	*	6	89	53	89	27	26	138	4	7	135	35	*	107	141	1	141	1	142
37	albarros	20	5	30	63	50	68	42	8	116	2	26	92	47	*	71	87	31	112	6	118
38	dossantoslopes	5	*	5	18	10	18	4	6	26	2	*	28	7	*	21	16	12	28	*	28
39	inesmduarte	2	*	*	17	2	17	2	*	17	2	17	2	2	2	17	7	12	19	*	19
40	paulosoteroares	38	10	28	100	66	110	53	13	158	18	6	170	56	4	116	156	20	161	15	176
41	israelantos	6	1	1	60	7	61	1	6	57	11	*	68	2	4	62	42	26	68	*	68
42	sofiaornelasneves	3	4	5	38	8	42	2	6	46	4	3	47	10	1	39	39	11	45	5	50
43	andrefsilva	12	10	9	103	21	113	11	10	127	7	11	123	22	2	110	75	59	134	*	134
44	basilvaadams	21	*	17	43	38	83	22	16	120	1	3	118	25	*	96	94	27	119	2	121
45	acatarinaalcf	24	13	43	46	67	59	62	5	121	5	22	104	67	*	59	118	8	126	*	126
46	bernilacerda	31	45	23	95	54	140	51	3	178	16	9	185	92	1	101	94	100	194	*	194
47	carolidantas123	12	8	11	37	23	45	18	5	66	2	3	65	25	*	43	61	7	67	1	68
48	carlaabranteslopes	49	29	45	122	94	151	79	15	230	15	23	222	108	1	136	212	33	245	*	245

Tabela 02

49	gemenianoacruz	22	29	1	300	23	329	8	15	322	30	8	344	32	2	318	351	1	339	13	352	
50	carlotarebelo	10	34	17	155	27	189	22	5	187	29	15	201	57	*	159	196	20	216	*	216	
51	sofiassilva	25	5	13	134	38	140	26	12	144	33	4	173	38	2	137	164	13	172	5	177	
52	caroloseuorge	49	36	4	341	53	377	13	40	410	20	14	416	72	6	352	419	11	402	28	430	
53	diogoteles	33	138	7	370	40	508	23	17	494	54	17	531	112	2	434	266	282	530	18	548	
54	a_tiomam	*	2	1	38	1	40	1	*	41	*	2	39	3	*	38	37	4	41	*	41	
55	mrtsgnziv	4	49	5	123	9	172	7	2	163	18	12	169	52	1	128	67	114	175	6	181	
56	inessigadocosta	20	3	17	18	37	21	25	12	53	5	6	52	30	*	28	49	9	58	*	58	
57	franciscavieira	3	3	4	15	7	18	6	1	24	1	1	24	10	*	15	13	12	25	*	25	
58	luisverson	1	*	2	2	1	2	*	1	3	*	*	3	2	1	2	*	3	2	1	3	
59	carlosmelim	48	30	16	282	64	312	40	24	363	13	8	368	70	4	302	314	62	370	6	376	
60	jon_carmacho	*	1	*	*	*	1	*	*	1	*	*	1	*	*	1	1	*	1	*	1	
61	mllaagular	4	25	2	65	6	90	4	2	88	8	13	83	35	*	61	20	76	58	38	96	
62	anaa22gomes	*	*	*	31	*	31	*	*	31	*	*	31	*	*	31	31	*	31	*	31	
63	ana Leite	38	75	32	228	70	303	40	30	327	46	16	357	117	1	255	354	19	344	29	373	
64	albertogoyena	*	1	*	3	*	4	*	*	4	*	1	3	2	*	3	2	2	4	*	4	
65	celsoperreira	*	*	*	4	*	4	*	*	3	1	*	4	*	*	4	2	2	2	4	4	
66	caesarcc	45	8	16	319	61	327	55	6	322	66	17	371	77	*	311	345	43	388	*	388	
67	elleserif	5	3	*	70	5	73	2	3	75	3	1	77	8	*	70	55	33	59	19	78	
68	astquerida	27	35	47	97	74	132	60	14	178	28	28	178	101	1	104	142	64	189	17	206	
69	vioxoyo	2	3	*	42	2	45	1	1	46	2	1	46	3	*	44	37	10	43	4	47	
70	silviaxenia	15	11	8	57	23	68	14	9	87	4	3	88	31	3	88	87	4	80	11	91	
71	joaotitogouveia	141	15	76	217	217	179	156	61	350	46	16	380	160	3	233	395	1	396	*	396	
72	anapinhoalves	*	*	1	*	*	1	*	*	1	*	*	1	1	*	1	*	1	*	1	*	1
73	xquark	*	7	*	1	*	8	*	*	8	*	7	1	7	*	11	189	44	184	49	8	
74	xorny	49	16	66	102	115	118	100	15	208	25	35	198	123	*	110	189	44	184	49	233	
75	joaof	*	*	1	5	1	5	1	*	5	1	*	6	1	*	5	3	3	6	*	6	
76	peachhp	1	*	7	*	8	*	8	*	7	1	2	6	8	*	7	*	8	*	8	8	
77	japdor	21	15	8	87	29	102	19	10	122	9	12	119	35	2	94	123	8	130	1	131	
78	dilaraadaylar	*	2	1	18	3	18	*	1	21	*	1	20	3	*	18	10	11	21	*	21	
79	ogitrev	2	1	*	6	2	7	2	*	9	*	*	9	3	1	5	4	5	8	1	9	
80	patifigueira	1	*	4	4	5	4	5	*	9	*	3	8	2	*	6	3	5	4	9	9	
81	mariele92	1	*	7	1	7	7	1	*	8	*	*	8	2	*	6	3	5	3	8	8	
82	lisa_hmoura	1	1	*	14	1	15	*	1	14	2	*	16	*	*	16	16	*	15	1	16	
83	oliver_durant	8	32	3	54	9	86	4	5	86	9	13	82	45	*	50	34	61	87	8	95	
84	guilhermegamito	5	*	28	28	3	28	3	2	30	3	*	33	4	1	28	24	9	33	*	33	
85	luca_gas	4	9	1	80	5	89	1	4	78	16	4	90	13	*	81	40	54	91	3	94	
86	cesarjardim	14	5	4	66	18	71	15	3	85	4	4	85	22	*	67	81	8	86	3	89	
87	odavisdantos	59	21	24	550	83	571	50	33	583	71	37	617	83	1	570	651	3	645	9	654	
88	_barradas	*	*	*	4	*	4	*	*	3	1	*	4	*	*	4	*	4	*	4	*	4
89	vecheverryca	3	1	151	3	152	2	2	1	149	6	6	149	2	*	153	154	1	155	*	155	
90	anavioiti_	74	50	64	422	138	470	53	85	490	120	37	573	139	5	466	592	18	569	41	610	
91	johanneshavid	6	*	*	22	6	22	6	*	26	2	3	25	6	*	22	20	8	24	4	28	
92	fabsocontras	9	29	1	134	10	163	2	8	140	33	15	158	22	1	150	143	30	169	4	173	
93	mdiamonds	83	*	17	139	100	139	56	44	227	12	17	222	75	2	162	238	1	239	*	239	
94	boktai	17	13	14	159	31	172	27	4	175	28	16	187	53	*	150	167	36	182	21	203	
95	freak0	1	*	9	9	1	9	1	*	9	1	1	9	1	*	10	10	10	10	*	10	
96	pmgrodriques	10	8	5	36	15	44	15	*	59	*	10	49	23	1	35	7	52	29	30	59	
97	carlostidler	4	3	1	50	5	53	3	2	51	7	1	57	5	*	53	15	43	51	7	58	
98	pklar98	86	39	40	544	126	583	82	44	658	51	46	663	120	10	579	625	84	707	2	709	
99	lucianibeirousa	56	29	9	110	65	139	41	24	186	18	2	207	73	1	130	159	45	196	8	204	
100	fadocarnibal	*	7	*	13	*	20	*	*	19	1	3	17	3	*	17	19	1	19	1	20	
101	dimimha	1	1	1	6	2	7	1	1	8	1	1	8	2	*	7	6	3	9	*	9	
102	miguelhevesfranco	*	1	1	10	*	11	1	*	10	1	1	10	1	1	10	9	2	10	1	11	
103	moonlightcreature	5	*	1	22	6	22	2	4	21	7	1	27	3	*	25	23	5	14	14	28	
104	klap101	1	1	1	4	2	5	2	*	5	2	*	7	3	*	4	7	*	7	*	7	

Tabela 03

#	User Name	Primeiro post	Último Post	Dias de Utilização	Total de posts	Frequência (dias)
1	andlopestorres	31-07-13	10-11-13	102	9	12
2	inesmalvar	28-05-13	10-12-13	195	441	1
3	carolinacesaroni	13-07-13	11-12-13	151	19	8
4	celia_elle	18-06-13	11-12-13	175	165	2
5	claudiacc19	30-08-13	12-12-13	103	123	1
6	joanicacardoso	13-07-13	11-12-13	150	49	4
7	tico_figueiredo	03-05-13	11-12-13	221	78	3
8	markodferraz	11-10-13	11-10-13	0	4	erro
9	donamarianoronha	14-08-12	17-10-13	429	93	5
10	goncalosantos3	14-05-13	10-12-13	210	33	7
11	tojonasc	12-11-13	12-11-13	0	1	erro
12	turka85	20-05-12	28-09-13	495	9	55
13	themachineja	21-09-12	08-10-12	16	17	1
14	nobilieleonora	22-12-12	12-12-13	354	241	2
15	jhvjardim	02-09-13	02-09-13	0	1	erro
16	isaatomica	26-10-13	30-10-13	3	2	2
17	inezferreiraz	03-10-13	26-11-13	53	26	3
18	maimocc	17-06-13	15-11-13	150	80	2
19	queragura	09-08-13	11-12-13	124	36	4
20	albanordlicht	22-10-13	26-10-13	3	3	1
21	catarinafreitas90	17-04-13	06-12-13	233	33	8
22	mariaineschambel	29-06-13	20-11-13	144	69	3
23	carla_sofia94	25-06-13	31-07-13	36	4	9
24	leonorfonseca	15-07-13	06-12-13	144	46	4
25	arque	20-11-11	09-12-13	750	441	2
26	sirabrantini	18-10-13	12-12-13	54	16	4
27	claudiaornelas90	11-10-13	11-10-13	0	1	erro
28	jemfreitas	12-11-13	04-12-13	22	2	11
29	marianactaraujo	05-09-13	05-09-13	0	1	erro
30	intbowlblow	21-11-13	12-12-13	20	19	2
31	joanamcaldeira	05-06-13	10-12-13	187	79	3
32	joaoafonsojanuario	09-07-13	06-12-13	150	17	9
33	filipaaguiar	15-06-13	20-10-13	127	33	4
34	luisabritomb	25-05-13	26-10-13	154	59	3
35	carolinapcastro	11-04-12	09-12-13	606	70	9
36	cremildebispo	08-12-12	01-12-13	358	142	3
37	ajbbarros	05-01-13	27-11-13	326	118	3
38	dossantoslopes	17-01-13	18-08-13	213	28	8
39	inesmduarte	17-10-12	06-12-13	415	19	22
40	paulosoterosoares	29-06-12	10-12-13	528	176	3
41	israelarios	15-05-12	19-03-13	308	68	5
42	sofiaornelasneves	03-01-13	06-12-13	336	50	6
43	andrefsilva	08-01-13	10-12-13	335	134	3
44	basilvaadams	15-02-13	07-12-13	294	121	3
45	acatarinaalcrf	15-02-13	10-12-13	297	126	3
46	bernlacerda	09-09-12	05-12-13	452	194	3
47	caroldantas123	03-06-12	08-12-13	553	68	9
48	carlaabrantelopes	02-01-12	08-12-13	706	245	3
49	gemenianocruz	06-04-12	11-12-13	614	352	2
50	carlotarebelo	26-12-12	10-12-13	348	216	2
51	sofiassilva	02-01-13	07-12-13	339	177	2

Tabela 03

52	caroldoseujorge	09-05-12	12-12-13	581	430	2
53	diogocteles	28-10-11	10-12-13	773	548	2
54	a_teoman	26-05-13	24-11-13	181	41	5
55	mrtsgnziv	12-05-12	04-12-13	571	181	4
56	inessirgadocosta	04-09-12	02-12-13	453	58	8
57	franciscavieira	25-04-13	10-11-13	198	25	8
58	luisverson	25-12-12	30-12-12	4	3	2
59	carlosmelim	23-03-12	12-12-13	629	376	2
60	jon_camacho	12-05-13	12-05-13	0	1	erro
61	milaaguiar	17-05-12	29-10-13	529	96	6
62	ana22gomes	09-05-12	24-06-13	411	31	14
63	ana1leite	07-06-12	08-12-13	549	373	2
64	albertogoyena	13-11-12	02-03-13	109	4	28
65	celsopereira	27-08-12	09-10-13	408	4	102
66	caesarcc	11-09-12	11-12-13	455	388	2
67	elleserif	29-04-12	01-12-13	580	78	8
68	ashquerida	16-07-12	11-12-13	512	206	3
69	vjoxyodo	03-04-12	26-10-13	571	47	13
70	silviaxenia	02-06-12	07-12-13	552	91	7
71	joaotitogouveia	30-08-12	11-12-13	468	396	2
72	anapinhoalves	18-05-13	18-05-13	0	1	erro
73	xquark	18-06-12	04-12-12	168	8	21
74	xornny	08-04-12	24-11-13	594	233	3
75	joaodf	22-06-12	12-12-13	537	6	90
76	peachhp	29-12-12	06-05-13	128	8	16
77	japdor	16-06-12	11-12-13	543	131	5
78	dilaradaylar	12-04-12	12-11-13	578	21	28
79	ogitrev	27-06-12	04-10-13	464	9	52
80	patitifigueira	08-09-12	19-03-13	191	9	22
81	marielale92	26-12-11	28-11-13	703	8	88
82	lisa_hmoura	23-03-13	19-10-13	210	16	14
83	oliver_durant	04-02-13	09-12-13	308	95	4
84	guilhermegamito	24-03-13	23-11-13	244	33	8
85	luca_gas	11-08-12	06-12-13	481	94	6
86	cesarjardim	14-07-12	03-12-13	507	89	6
87	odavidsantos	04-04-11	10-12-13	981	654	2
88	_barradas	13-02-13	26-02-13	12	4	3
89	vecheverryca	15-05-12	25-11-13	558	155	4
90	anaviotti_	15-03-12	07-12-13	631	610	2
91	johanneshavid	16-10-12	19-11-13	399	28	15
92	fabscontreras	06-04-12	22-11-13	595	173	4
93	mrdiamonds	19-01-13	09-12-13	324	239	2
94	b0ktai	27-12-11	04-12-13	707	203	4
95	freak0	18-09-11	13-03-12	177	10	18
96	pmgrodriques	26-05-12	27-10-13	518	59	9
97	carlosfiddler	27-01-12	21-09-13	602	58	11
98	pklarch98	18-04-12	11-12-13	601	709	1
99	luciaribeirosousa	13-07-12	11-12-13	515	204	3
100	fadocanibal	19-04-12	07-11-13	567	20	29
101	dimimiha	11-08-12	18-07-13	340	9	38
102	miguelnevesfranco	13-09-11	20-10-12	402	11	37
103	moonlightcreature	23-04-12	23-02-13	306	28	11
104	klap101	17-11-13	12-12-13	25	7	4

ANEXOS B: ANÁLISE DE CONTEÚDOS // INSTAGRAM

Nesta análise de Conteúdos às fotografias e estratégias de auto-representação utilizadas no Instagram parti de uma amostra de 135 utilizadores, ao quais foram retiradas as contas com entuitos comerciais e as contas sem qualquer produção fotográfica. Da produção multimédia dos utilizadores restantes foram também ignorados todos os vídeos, visto encontrarem-se fora da temática em estudo. Foram assim analisados **104 utilizadores** e um total de **11872 fotografias** partilhadas.

Todos os dados dizem respeito às imagens existentes no Instagram no dia **12/12/2013**.

• Tabela 01 – Análise Demográfica:

Divisão por género (percentagem):

Feminino – 53.85%
Masculino – 46.15%

Escalão Etário (percentagens):

<15 – 0.96% (Fem. 100% // Mas. 0%)
15-19 – 0.96% (Fem. 100% // Mas. 0%)
20-24 – 54.81% (Fem. 70,18% // Mas. 29,82%)
25-29 – 35.58% (Fem. 29,73% // Mas. 70,27%)
30-35 – 7.69% (Fem. 37,50% // Mas. 62,50%)
>35 – 0% (Fem. 0% // Mas. 0%)

Divisão por Localização Actual (percentagens):

Portugal - 61.54%
Europa - 28.85%
África - 0.96%
America do Sul - 3.85%
America do Norte - 1.92%
Ásia - 2.88%

Intensidade de Utilização:

Utilizadores Fracos (menos de 20 fotos) – 32,69%
Utilizadores Medianos (entre 20 e 80 fotos) – 28,85%
Utilizadores Avançados (mais de 80 fotos) – 38,46%

Média de N° de Fotografias por Utilizador – 114,16
Média de N° de Followers por Utilizador – 151,38
Média de N° de Followings por Utilizador – 177,05

• Tabela 02 – Conteúdos e Estratégias de Auto-Representação:

Percentagem de Fotografias por Categoria de Representação:

Self – 13,10%

Misto – 7,9%

Outro – 10,56%

Objecto – 68,44%

Nota:

Entende-se por **Self** a representação completa ou metonímica do próprio utilizador. A categoria de **Misto** compreende a representação completa ou metonímica do utilizador + outro. Em conjunto, as categorias **Self** + **Misto** compõem a **Representação Directa**.

Por **Outro** compreende-se a representação completa ou metonímica de qualquer pessoa que não o utilizador. E quanto a **Objecto** aceita-se qualquer outro conteúdo fotográfico, seja animal, objecto ou paisagem. Em conjunto, as categorias **Outro** + **Objecto** compõem a **Representação Indirecta**.

Directa – 21,10%

Indirecta – 78,90%

Percentagem de Fotografias por Tipo de Representação Directa:

Completa – 67,72%

Metonímica – 32,28%

Nota:

Considera-se **Representação Completa** as fotografias nas quais o utilizador surge na sua totalidade (corporal ou facial), sendo prontamente identificável. Por **Representação Metonímica** compreendem-se os casos onde o corpo do utilizador surge apenas parcialmente, ex.: um olho, os pés, etc.

Percentagem de Fotografias segundo o seu Nível de Iconicidade:

Elevado – 90,76%

Baixo – 9,24%

Nota:

Compreende-se por uma fotografia com **Elevado Nível de Iconicidade** uma que seja facilmente perceptível, cujo nível de semelhança com o Real seja elevado. Uma fotografia com **Baixo Nível de Iconicidade** será uma cujo objecto representado seja pouco, ou nada, perceptível devido a defeitos técnicos ou do fotógrafo (desfoque, má composição, má iluminação), predominando assim o seu valor e interesse indexical.

Nº de Utilizadores **sem** fotografias de baixo nível de iconicidade – 20 (19,23%)

Percentagem de Fotografias consoante o Cariz do Momento Fotografado:

Ritual – 6,17%

Mundano – 93,83%

Nota:

Considera-se que o momento fotografado é **Ritual** quando obedece aos critérios do tradicional snapshot familiar analógico, representando eventos importantes, férias, festas, aniversários, conexão familiar, etc. Em resumo, o estilo e tipologia fotográfica passível de se encontrar num álbum fotográfico. Tudo o resto considerar-se-á **Mundano**.

Nº de Utilizadores **sem** fotografias de cariz ritual – 29 (27,88%)

Positivo – 24,44%

Negativo – 0,76%

Neutro – 74,80%

Nota:

Apenas se considerará uma fotografia **Positiva** ou **Negativa** se for possível associar claramente a esta uma emoção, perceptível, por exemplo, através de expressões faciais, contexto textual ou, no caso de momentos negativos, ferimentos ou sinais claros de doença.

Tudo o restante será remetido para a categoria **Neutro**.

Nº de Utilizadores **com** fotografias de momentos negativos – 39 (37,50%)

Nº de Utilizadores **sem** fotografias positivas – 17 (16,35%)

Contextualização Textual da Fotografia via Legenda:

Com Contexto – 81,65%
Sem Contexto – 18,35%

Interação Social via Likes, Comentários ou Taggs:

Com Interação – 95,24%
Sem Interação – 4,76%

• **Tabela 03 – Frequência de Utilização:**

Utilizadores Recentes (menos de 1 ano) – 56,73%
Utilizadores Antigos (mais de 1 ano) – 43,27%

Nº de Utilizadores Diários – 5 (4,81%)
Nº de Utilizadores Semanais – 57 (54,81%)
Nº de Utilizadores Mensais – 28 (26,92%)
Nº de Utilizadores Esporádicos – 14 (13,46%)

ANEXOS C – LISTA DE FIGURAS:

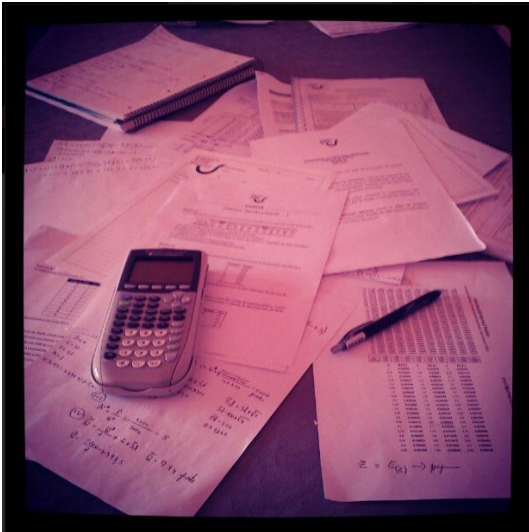


Figura 1: “Frequencias... frequencias... Estudar ...estudar” - Fotografia retirada do Instagram do utilizador #66 – caeserce



Figura 2: “Bróculos Crús / Broccoli, Pre-Steamed” - Guess The Picture. Disponível em: <URL: <http://floorsix.blogspot.pt/2009/01/92.html>>

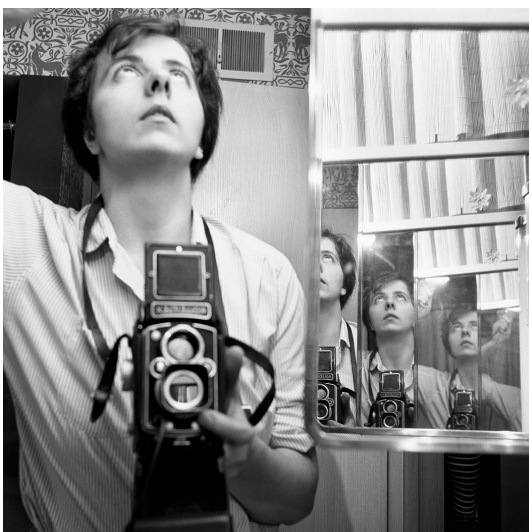


Figura 3: “Auto-Retrato, 1956” -Vivian Maier. Disponível em: <URL: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-33>>



Figura 4: “Auto-Retrato, Sem Data” -Vivian Maier.
Disponível em: <URL:
<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-16>>



Figura 5: Assemblage de fotografias retiradas do Instagram de diversos utilizadores



Figura 6: “Bye Charlottenburg, hello Mitte!” -
Fotografia retirada do Instagram do utilizador #99 –
luciaribeirosousa



Figura 7: “ :) *” - Fotografia retirada do Instagram do
utilizador #72 – anapinhoalves

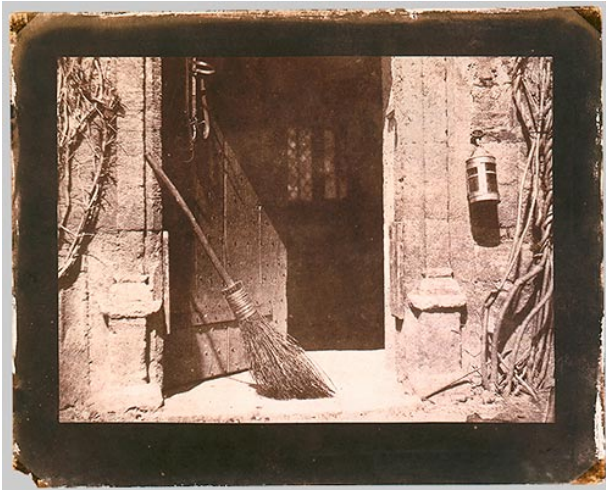


Figura 8: “A Porta Aberta / The Open Door” - Henry Fox Talbot, 1844. Disponível em: <URL: www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.498 >



Figura 9: “The first light Picture ever taken. 1839.” Auto-retrato de Robert Cornelius, 1839. Disponível em: <URL: <http://publicdomainreview.org/collections/robert-cornelius-self-portrait-the-first-ever-selfie-1839/> >



Figura 10: Trabalhadores da Byron Company, Dezembro, 1920. Disponível em: <URL: <http://www.blameitonthevoices.com/2014/02/from-archives-probably-oldest-selfie.html> >



Figura 11: Assemblage de fotografias retiradas do Instagram de diversos utilizadores



Figura 12: Assemblage de fotografias retiradas do Instagram de diversos utilizadores



Figura 13: Assemblage de fotografias retiradas do Instagram de diversos utilizadores



Figura 14: Polaroid Land Camera 1000, Primeiro Ícone da *app* Instagram e Ícone Actual

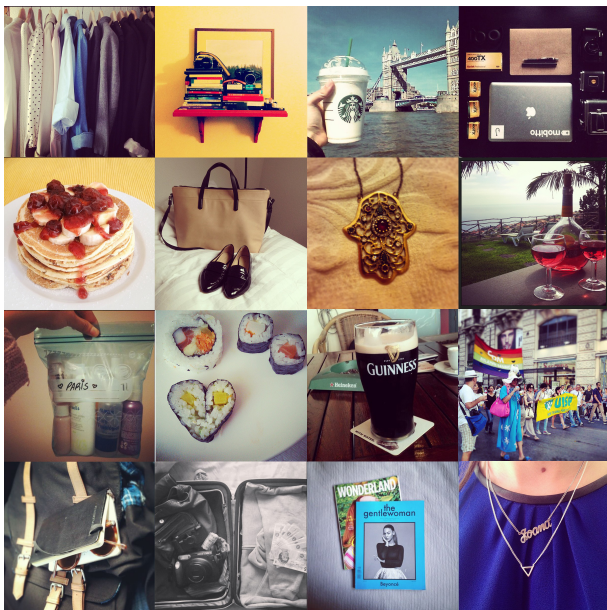


Figura 15: Assemblage de fotografias retiradas do Instagram de diversos utilizadores



Figura 16: Assemblage de fotografias retiradas do Instagram de diversos utilizadores



Figura 17: “#brother <3 :D” - Fotografia retirada do Instagram do utilizador #21 – catarinafreitas90

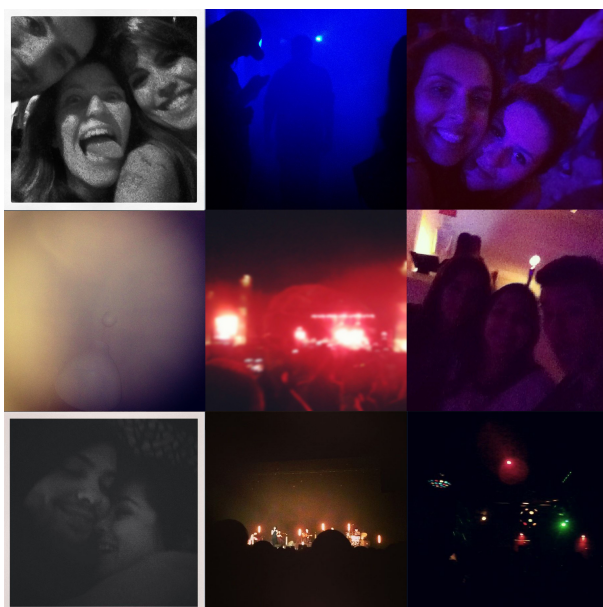


Figura 18: Assemblage de fotografias retiradas do Instagram de diversos utilizadores

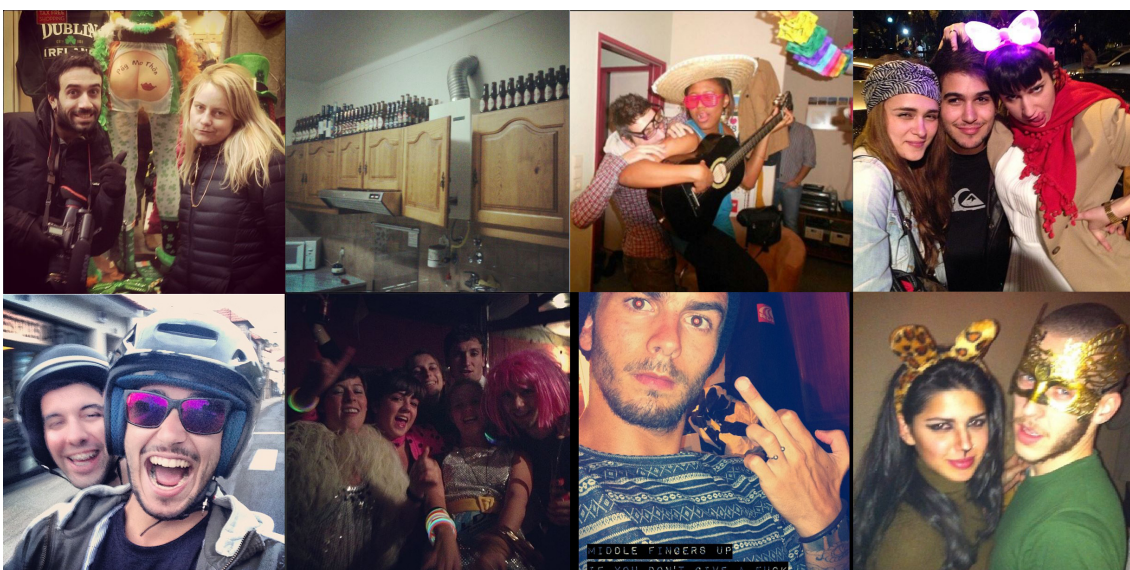


Figura 19: Assemblage de fotografias retiradas do Instagram de diversos utilizadores

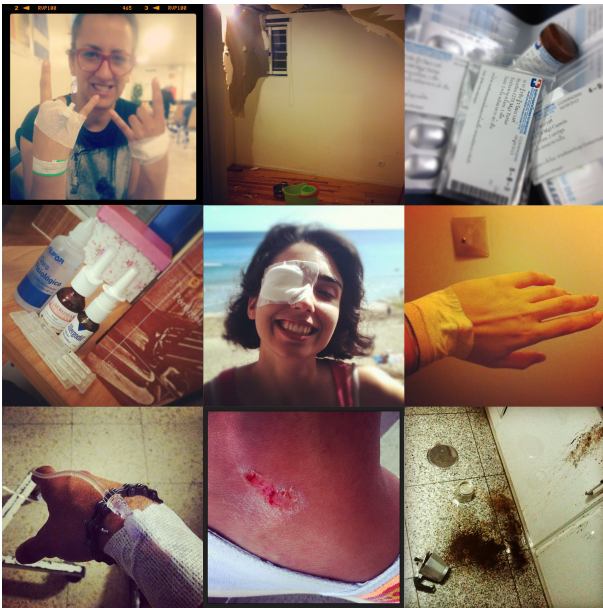


Figura 20: Assemblage de fotografias retiradas do Instagram de diversos utilizadores



Figura 21: Assemblage de fotografias retiradas do Instagram de diversos utilizadores